民國叢書

第三編

·60·

美學·藝術類

洪深戲劇論文集　洪深著

戲劇論集　余上沅著

演劇漫談　袁牧之著

上海書店

洪深戲劇論文集

洪深著

洪深戲劇論文集

中華民國二十三年一月初版
中華民國二十三年一月發行

實價大洋捌角
（外埠另加郵匯費）

著作者　洪深
發行者　韓振業　老靶子路二四九號
印刷者　天馬書店

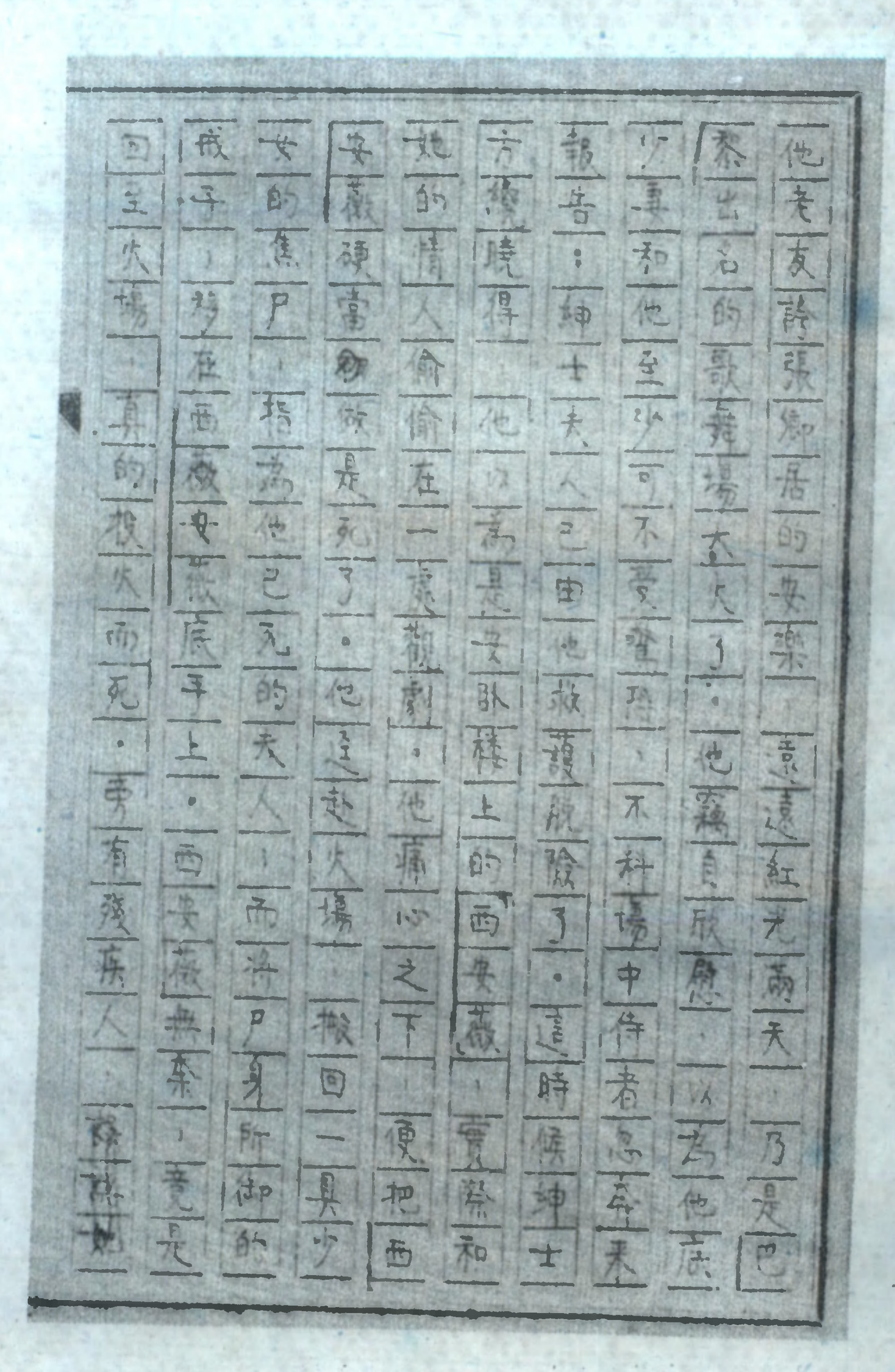
總發行所　上海老靶子路二四九號　天馬書店
分發行所　各省特約所各大書坊



本書據天馬書店1934年版影印



作者近影



他老友許張御居的安樂，遠遠紅光兩天，乃是巴黎出名的歌舞場太大了。他需負欣慰，以為他底少妻和他至少可不要查理，不料場中侍者忽來報告：紳士夫人已由他救護脫險了。這時候紳士方纔曉得，他以為是安臥樓上的西安薇，實際和她的情人偷偷在一處觀劇，他痛心之下，便把西安薇硬當做是死了。他走赴火場，搬回一具少女的焦尸，指為他已死的夫人，而將尸身所御的戒子，移在西安薇底手上。西安薇無奈，竟是回至火場，真的救火而死。更有殘疾人，除聽她

作者原稿之一

自序

在這本小冊子裏所收集的幾篇文字，乃是我從民國十七年來陸續寫出的。一部分是關於戲劇的，一部分是關於表演的，有兩篇是電影的批評，都曾在雜誌或報章上刊載過。其中祇有一篇，讀書扎記一類東西，本來想整理好了給與現代雜誌的，但以種種人事糾纏着，始終因循未果。

一個人重新去翻閱他從前所寫的文字，便好像是去探訪他多

年未見的舊朋友一樣，心裏多少要擔着些心事。時代是奔馳得這樣快，人事是變遷得這樣多，今日之我，早已不是從前之我了；而所寫的文章是不改變的；不知此番見面之後，還能要他做朋友否！

我在翻閱這幾篇舊文的時候，我的感情不是單純，而是複雜的混和的。這些文字，乃是在不同的時期，不同的環境中寫的；但今日併合看來，居然有連貫性，至少是不曾自相矛盾，可喜者一。其間雖有應得修改處，（在可能的範圍內，我也都修改了）但還不過是小的疵病，在大體上無大妨礙，至少不是致命傷，可喜者二。但一念及，幹了這許多年，僅僅落得這麼幾位不大能行的朋友，未免要使人悒悒了。

在這多篇文字中、我祇對於論表演術的三篇，比較能夠自信。用「行爲心理學」來解釋戲劇表演的技術，是我斗膽首創的；敬請諸位「法家正之」。

廿二年十月十二日　洪深

目錄

丙 關於戲劇歷史的

丁 批評文

術語的解釋

一　劇情 Dramatic Situation

劇情就是「有戲劇意味的一種情形」。不過這樣解釋，等於沒有解釋。現就人生來說，人的一生有很多時候是平安過去的。所做的不過是些照例做慣了的事，所以不會有十分强烈的情感，也用不着超踰常度的努力。但是也有時候，環境起了變化，竟不許我們將日常生活照舊地平安地繼續下去，而需要一種改正，一

種轉變。如果我們不特別想法子，尋出一條新的路，我們就許不能再行生活了。在這時候，人們——不論思想，或行爲，或單是說一句話——是不能不「有所舉動」的。糾紛既增加了，情感也强烈了，一切都緊張了；所以這時候的情形，是最有戲劇的意味了。這種人生的情形，在戲劇裏，就是好劇情。

在平常的時候，一個人與他所處的環境，必須維持着一種均勢，一種平衡，而後他的生活纔能繼續。以物理作譬，一瓶清水裏面，水的分子不斷地躍出至瓶上段的空氣中。但因爲瓶口是塞牢的，水的分子逃不出瓶外，所以同時就有同數的水的分子，從瓶上段的空氣中，再墮入瓶下段的水裏。這樣，瓶內水的量就不至於減少，那就是達到平衡了。倘如沒有瓶塞，那流動的空氣將

瓶上段裏水的分子，吹走一部分，使得那從水躍至空氣裏的水的分子，比那從空氣墜入水裏的水的分子，數量來得多了；原來的均勢平衡，今已推翻，瓶裏的水，必然是逐漸減少；直至重新蓋上瓶塞，恢復了均勢平衡的局面，而後水的量纔又不變，纔又安定了。人生亦是如此。在安定的時候，是保持着均勢和平衡的。一旦環境（社會的狀態或事故，個人的生活或健康等）搖動了推翻了原來的平衡，他就須努力竭盡他所能，以求再得到安定，再造成一種新的（或恢復那原來的）均勢或平衡。換一句話，他做了一番改正轉變的工作，以求適應環境了，所以一個人所做的事，如果是他所願意高興做的，同時又是他的健康體力所允許他做的，同是更是社會需要他，或至少是不會禁止他做的，這是極

端的平衡了；**這裏簡直是沒有戲**。但如果他所做的事，不是他的健康或體力所能勝任的，或者他個人所不願的，或者被社會阻撓了他的進行的，他就在不平衡的狀態之中。這眞是好劇情，而他的改正，轉變，**重立平衡的努力**，**也都是好戲了**。

有些故事曲折複雜得有趣；有些故事曲折複雜反而討厭。這是什麼原故呢！大約那劇作者忘却了人生是「從平衡到平衡」「不斷地推翻不斷地重立」的原故。許許多多的事實複雜的糾紛，十分的熱鬧，但如果與那重立平衡的工作沒有關係，這豈但是不戲劇，反而蠢成枝節了。描寫一個人爲幫助一位女朋友，犧牲了氣力，地位，金錢，反被女友誤會他存心不良，斷絕了友誼；這個劇情需要他對於女友的關係和他自己的將來，有一個解

決。如果中間描寫他去看比足球，買不到票子，因而氣憤體育商業化，這件事本身也許是有趣的有意義的，但於重立平衡有什麼幫助呢。這就不是劇情所須要，這就是枝節了。

最後，不可誤劇情爲情節。情節是指整個的事件，劇情是指一時的情形。好的情節當然是一串好的連貫的從因到果的許多劇情組織而成的。

二 故事 Story

故事就是作者所找出，所湊合，所編撰的片段的人生；本身能夠自爲起訖成爲段落（卽是有開場有經過有結局）而這個片段的人生，可以說明作者的哲學或人生觀的。

人事能夠成爲段落的，祇有兩種：一是要做成一件事，以做事的志願爲開場，以事的做成或做不成爲結局；其間經過，比較是活潑的，動作的，容易看得見的，繁雜多事的。還有是要決定一問題，以遇見難題爲開場，以最後決定爲結局；其間經過，比較是冷靜的，內性的，不一定是顯然可見的，無須有許多事故的。戲劇必須敍述這樣的事實，這就是故事。

戲劇必須有一故事，就是說戲劇必須敍述一件人生的努力，人生的奮鬭。有人看見在某某戲劇裏，表面的動作，尤其是强烈的糾紛是很少的，便以爲故事是不必要的。這是誤解了故事的性質，以爲所謂故事乃是複雜故事。或者竟是把故事和情節混爲一談了。

三　情節 Plot

情節不是故事。情節乃是將故事，按照「舞台上發生最大效果」的需要，重新佈置支配過的。

情節和故事最大不同之點，就在事情發生的程序。如果全劇的經過，或一幕的經過，是按照事實發生的前後而敍述的，那原來的故事便整個地用作情節了，這是很少的。有時戲劇的經過，恰與事實發生的次序相反，最後的一件事也許做一齣戲的開場，（例如開幕時一個女子匆匆地奔入內室，槍聲一響，一個男子從內奔出倒在椅上死了；以後再敍說他是自殺；以後再敍說他是三角戀愛中失敗者，）但是這種情節與故事的次序完全相反，也是

很少的。通常是情節改亂了故事的次序。就是一部分依次敍述，一部分顚倒了利用補敍，一部分節省删除。所以同一個故事可以編成好幾個不同的情節的。——舞台上有效果，須情節好；戲劇有價值，須故事好。

現在再將希臘索福克的「厄狄帕斯王」悲劇，來說明故事和情節的不同。

「厄狄帕斯王」的故事如下：

底比斯國王雷雅斯，娶了佐卡斯塔爲后。那國王得有神諭，預言他與王后所生之子，長大了必定殺父蒸母；他所以中心畏懼，誓不欲與王后親近。不幸有一天飲醉了受騙，一時忘了這句誓言；佐卡斯塔竟爾受孕；生下一個兒子來，就

是厄狄帕斯。那國王想起了神諭，要避免所預言的種種禍患，卽將那初生的嬰孩，命一牧羊人攜放在山嶺上凍死。(Infant Exposure 將嬰孩曝露而死，乃是歐洲上古時代尋常的行爲，猶之中國古時的溺女。)不料那牧人見那嬰孩可憐，竟違反了國王命令，偷偷將孩子帶往 Corinth 而彼處的國王與王后，因無子息，便將這孩子收養了。厄狄帕斯逐漸長大，本不曉得他現在的父母，並不是他生身的父母，直至有一位醉漢，醉後失於檢點，纔偶然向他吐露一些隱情。厄狄帕斯疑惑極了，跑到神廟裏去叩問，到底他的父母是何人；而神諭並不直接囘答，祇預言他將來必然殺他的父親，妻他的母親。他驚懼之下，爲要避免種種不幸，連忙離家出走了。他

走到底比斯國附近，一處三條大道交叉。對面來了一輛車，裏頭坐著一個人，隨帶著幾個護衛，同他爭路，把他推在一旁。他回擊了護衛一拳，那坐車的人，就跳下車來，拿鞭子打他的頭。可憐厄狄帕斯不曉得那拿鞭子打他的人，就是他的生父，他一時性起，把他們殺死了；祇逃走了一個護衛。在厄狄帕斯祇以爲他們是恃衆欺人，他是不得已而出於殺人，所以仍向底比斯國而行。那時底比斯國郊外，有一獅子身婦人首的怪物，專行傷害過往人客。那怪物說出一個謎語，教人猜解，猜得出的，纔放他活著過去，猜不出的，便要殺害。那行路的人沒有能猜得出的，被害的不計其數。那謎語道：什麼東西，是早上四隻脚走，中午兩隻脚走，晚間

三隻脚走？厄狄帕斯聽了，便道：「這就是人，人在幼小的時候，兩手兩膝著地而爬；長大了，祇用兩腿走路；到了晚年，撑著一根枴棒。」那怪物見啞謎被人識破，從石頭上跌下來死了。那底比斯國的人民，感念厄狄帕斯替他們除了大害，便擁他做了國王，並將前王遺下的寡后佐卡斯塔婚配給他。可憐厄狄帕斯覺是鬼使神差的，娶了生母爲妻，應了當初的預言了。其後他做了多年的國王，生了好幾個兒女，纔發覺了這番眞情實事。那王后奔入宮中自縊而亡，厄狄帕斯自己將雙眼弄瞎，棄國至各地行乞，以冀解除罪戾去了。

以上所述的，是這齣戲的故事，而不是這齣戲的情節。雅里士多德解釋希臘悲劇的結構，有所謂「三一律」，就是「一時間」那

劇情的經過，祇在一個簡短不斷的時間內；與「一地點」，那劇情的發生，祇在一個固定不換的地點中；及「一人事」，那劇中的情節，祇是一樁一口氣連接着發展的事實。那希臘悲劇作者，能將一件蘇長，散漫，複雜的故事，編成一部連續，經濟，集中的情節，這就是技巧。「厄狄帕斯王」一劇，差不多完全用補敍的方法，全劇情節如下：

底比斯國，瘟疫盛行，民人死相亡繼。那厄狄帕斯王安慰那驚懼的人民說，已經打發克里翁（王后佐卡斯塔之兄）到Delphic神廟，叩問吉兇去了。克里翁回報，神言瘟疫不難停止，祇須那殺害前王雷雅斯的兇犯伏辜。厄狄帕斯聽得傳說前王出行遇盜，與護衛等一齊遇害的，祇有一人生回。他

既無從捕獲凶犯，便下令國中，命殺人者自首。他的大臣元老說，有卜者Tiresias，能推知過去與未來；但王早已遣人去傳呼了。大臣又說，前王的死，或有謂非遇盜劫，實被行路人所殺害的，他亦不甚置信。此時卜者已到，因畏禍不敢實言。於是厄狄帕斯反疑卜者卽是殺害前王的人，欲治重罪。那卜者不得已，直言殺害前王的，就是今王厄狄帕斯。他聞言大怒，又疑卜者與克里翁陰謀勾結，有意誣陷，以便奪取他的王位。那卜者已經推知未來種種的禍害，一一的告訴了他而去。厄狄帕斯愈怒，轉身與克里翁憤爭，十分暴烈，以致王后佐卡斯塔不得不親來勸解。她曉得了卜者所言，便道「求神占卜，是毫不足憑的。當初前王雷雅斯曾得神示，說

殺他的必是我與他所生的兒子。何以他後來竟在郊外三條大道交叉之處，被盜賊殺死！至於我們的兒子，生下不到三天，即將鐵索縛了雙脚，棄在山裏凍死了。」王后這番話，原是要安慰厄狄帕斯的，不料他聽到三條大道交叉的話，心裏不免惴惴，緊要尋覓那當初與前王同行遇盜逃回性命的一個人，追問究竟。同時他對王后說，他是Corinth王的兒子，也因爲得了神示，說是他會殺死生父，娶母爲妻，所以離家走避；途中走過某處三叉大道，曾經遇見一起人，行裝誠如王后所說的前王，偶因爭路相鬪，將一起人都殺死了。如此說來，別的神示雖未可知，而卜者所言，已經徵信，那殺死前王倘未伏辜的兇手，恐怕就是他自己。現在祇有一線希

望，須待那遇盜逃回的人證明，不是他而確是一羣强盜，他纔能放心了。這時忽然從Corinth，來了一個報信人，說是彼處的國王死了，於是王后重又安慰厄狄帕斯道，神示說的，你終必殺害生父，但是現在你的生父乃是病故，並非由你殺害的。厄狄帕斯聞言，稍爲寬解，但因生母尙在，猶慮娶母爲妻的預言。不料那報信人，忽然聲言，病死的Corinth，並非厄狄帕斯的生父；記得厄狄帕斯還是一個很小的嬰孩，有一個底比斯國王的僕人，抱來送給現在的報信人；那孩子脚上，還貫着鐵索，後來即由報信人，親自抱給Corinth王，認爲己子留養的。那王后佐卡斯塔聽到此言，不覺失聲驚叫，急忙奔回宮中去了。厄狄帕斯問過了報信人，又在追問

那僕人，原來那前王遇害時獨自逃回的僕人，就是當初前王命他將嬰孩棄去，而他不捨得，私自救活的人。所以前王雷雅斯正是他所殺害，而且他就是雷雅斯的兒子，這兩樁事實，都已明白，神的預言都也應了。厄狄帕斯又聞王后已在宮中自縊，即將他自己的雙目弄瞎。此時克里翁走來慰問他，他堅欲離國遠去，與他的女兒道別了下場。

將這齣戲的情節與故事比較，我們可以學習得許多編劇的法子，劇中一切的補敍，都有一個不得不說的理由，絕無絲毫勉強，而且說時也甚動情感的。

四 緊張 Suspense

這個英文字在字典上的解釋，是「一種不決或未定的情形——常是引起人的關念或期望。」這是必須舉幾個例，纔能明瞭的。水滸傳第四十回末尾，石秀出外縣買猪，三日後回家來，只見鋪店不開，砧頭刀杖都藏過了，便疑心潘巧雲搬弄了口舌。他把猪趕在圈裏。寫了一本清賬，向潘公告別回家，潘公大笑起來道，「叔叔差矣，你且住，聽老漢說」……「畢竟潘公說出甚言語來，且聽下回分解」。金聖嘆批道，「七十回住法各妙，而以此卷得第一」。又如水滸傳第三十九回，「梁山泊好漢劫法場，」開頭便敍吳用與晁蓋定計，衆多好漢拴束行頭，連夜下山，望江州來。這時讀者已經曉得，他們是去刼救宋江了。但是江州一面，偏寫（一）黃通判識破假書，（二）戴宗被打，招出實情，

（三）蔡知府決意先斬宋江戴宗，免致後患，（四）五日已過，無法推延，第六日早上打掃了法場，已牌時分，裝扮了宋戴，（五）推擁在十字路口跪着，只等監斬，（六）許多人來看犯人，細讀犯繇牌，逡巡間知府已到，只等午時三刻。這時候的讀者急於要問：（一）梁山好漢爲什麼還不來，（二）能在午時三刻趕到否，（三）趕到了，在如此的防備森嚴中，怎樣下手打劫，（四）打劫了便怎樣等等問題。金聖嘆批道，「……使讀者乃自陡然見有第六日三字，便喫驚起，此後讀一句，嚇一句，讀一字，嚇一字，直至兩三頁後，只是一個驚嚇，吾常言讀書之樂，第一莫樂於替人担憂。……」又如法國喜劇（微笑的妻子）Denys Amiel 和 Andre Obey 所作，描寫一個丈夫專以自殺去挾制他

的妻子；常時拉開抽屜，取出手槍，對準了自己的太陽穴，用力一扳；明知裏面沒有子彈，不過是嚇嚇人而已。但後來那妻子被他欺侮得太利害，心裏恨極了；所以有一次，（在第一幕末）趁他不在，偷偷地取出他的手槍，替他裝入幾個實彈，說道「我還要活着呢，我還要活着呢，這件事說起來是錯誤，是意外，完全是意外。決不會疑心是別情的。」觀衆是不是急於要曉得，第二幕裏那丈夫仍還詐做自殺麽？

有力量有效果的戲劇，不但能使人哭使人笑，更有使人等。

所謂等，就是緊張或關子用得好。

緊張或關子，卽是將觀衆的關念或興趣，拉長了使得他們渴欲知曉下文。不論他是（一）完全不曉得什麽事會發生而急欲探

知；或（二）有一些曉得什麼事快要來了，而更願確定地知道或（三）明知一件事必然會發生的，而在他却十分擔憂，惟恐其發生，（有時惟恐其不發生，）這都可以使得他等。因為那重要的一件事，還在下文裏呢。

在能造成緊張關子以前，有兩件事是必要的。第一，把事情的起伏線索敍寫得十分清楚。假如已往的事是混亂的，觀眾不完全了解，他就不起勁去追問下文了；有時人以為祇須情節曲折，即事情多變化，多意外，就是好關子。但觀眾往往因為看不懂索性不看了。第二，劇中人的一部或全部，劇中的主要事情，必須寫得能使觀眾表同情，如果這個人這件事是不值得表同情的，那末，他成也好，敗也好，生也好，死也好，觀眾也不在乎曉得

了。我們所引的第一個水滸例裏，把石秀的態度，寫得這樣好，讀者當然能表同情的。第二個水滸例裏，我們本來不大對宋藏表同情，所以作者竭力寫蔡知府的無能，黃通判的刁惡；他的代蔡知府謀劃，是小人討好，是把殺宋藏做他自己飛黃騰達的工具；所以讀者比較的也能對宋藏表同情了。使觀衆對惡人表同情，是把惡人對方的人，寫得更惡。第三個法國戲例裏，作者很致意於丈夫欺侮妻子的描寫，就是使觀衆對於妻子偷裝子彈這件事表同情的。有些人誤以爲，劇中人如果不斷地遇着危險，觀衆自然代他擔憂，而不知不值得同情的人，觀衆對於他的危險到底是漠然的。

五　補敍 Exposition

補敍是將一齣戲未曾開場之前所已經發生的重要事實，在開場後的情節中間，自然地，不露痕跡的敍說出來。小之如一個人的姓名職業歷史性格。大之如社會的背景，已往的糾紛，劇中人相互的關係，必須說清楚了而後觀衆纔能了解那當前事實的意義的。如果兩幕之間，相去若干時日；或者某事係在別一地點發生（即通常所謂暗場），也是要用相當的補敍。像希臘悲劇「厄狄帕斯王」及易卜生的「羣鬼」竟是差不多全戲是用補敍的。

六　伏筆 Planting

為求全劇的事情呼應和連貫的原故，為求一種奇特的事件在發生時顯得是自然是必然的原故，為求那必然的事實在發生時格外地有力量的原故，在佈置情節的時候須隨時隨處為下文作準備Prepration。廣義的講起來，寫或排一個劇本，第一幕的一切都是第二幕的準備，第二幕的一切都是第三幕的準備—即在一場之中前半場亦係後半場的準備。準備乃是「講故事底技巧」的根本。

伏筆是將後來解決問題時所須使用的一樣物件，或所須依賴的一個人，或某人所有的一種心理思想或動機，或社會環境中一種力量或影響，極自然地，好像是不經意地，用許多不同的方式，再三在觀衆面前宣露，提說，做出，使得到了解決問題需用這件物，這個人，這種心理，或這般力量的時候，觀衆早已認識

明瞭，視為當然應然，絕對不起懷疑與研究，而完全浸沒在情感之中。伏筆用得好，可以使那難得，不可信，或不表同情的事情，在觀衆心目中，視為普遍，可信，及可以同情。在霍爾斯華綏的「逃亡者」悲劇裏，一個從虛偽生活裏逃亡出來的貴族夫人，被逼得實在沒有飯喫了，想去學做賣笑生涯。她獨坐在酒館裏，便自有男子來和她勾搭。但是她倒底忍受不來這種墮落的生活，所以趁人不在，懷裏取出毒藥自殺。這瓶毒藥就是她從前在她愛戀的詩人手裏奪下來的。在王爾德的「溫德米夫人的扇子」裏，溫德米爾士在達林登住宅發現了他的夫人遺下的一把扇子，逼得他岳母不得不出來犧牲自承。這把扇子就是他從前自己送給他的夫人作生日禮的。在 Emil Jennings 表演的「愛國男兒」影片

裏，俄皇是個神經病者，種種殘暴無道，但他自有一種威嚴，在暴動刼宮的時候，他的臣子都不敢殺他。最後殺他的人是他從前的衞士。那衞士有報仇的決心，也是因爲俄皇從前虐待過他的。在「極樂國之島」裏一個夏威夷的女人，爲她的愛人美國醫生所棄，恰巧那時有座火山爆發，她自願回去投入火山，捨身祭神。他們的所以如此，因爲從前有過遵從土俗迷信的行爲，曾經擊鼓謳歌，幫助她祈禳愛情的永久的。這些都是伏筆很好的例子。

七　焦點 Climax

「焦點」乃是一樁事情到了極端緊張不能不立即解決的一刻，而此刻的解決，足以確定全局的成敗的。這是糾紛和情感的的

最高點，過此，一切都和緩鬆弛了。

一節戲——一件事的一部分——當然也有焦點。但在這種小焦點時的解決，祇是暫時的。必然又進入了或引起了更多的糾紛。這些都向着那全齣戲的焦點走。在那時的解決，纔一切眞解決了。譬如易卜生，「玩偶的家庭」，在第一及第二幕裏，暫時的緊張暫時的解決很多。但必須到全劇的大焦點，就是丈夫因爲曉得了妻子曾違法冒簽她父親的名字去借錢，以致現在被他心目中認爲小人的人所挾制，而對於妻子現露了他的自利及不諒的態度；同時妻子因爲在這時候丈夫的態度裏，明白了他的性格和心理，以及兩人間的眞實關係；絕對不再有含糊，隱瞞，展期，敷衍之可能，纔把這家庭裏不穩當的情形，給與斷然並完全解決了

的。

八 蛇足 Antiolimax

「蛇足」通常是指重要的事敍述過了，又敍述不重要的事；使得看的人覺得是乏味，是多餘。蛇足的原來英文名詞，可直譯爲「反焦點」。尋常戲裏的焦點，精細的辨別起來，可分爲兩種：情感的焦點和糾紛的焦點。有時這兩種焦點吻合爲一，例如易卜生的「玩偶的家庭」。但有時各自獨立，例如「二十折本」的西廂記裏，情感的焦點在第十五折「哭宴」（即以「碧雲天黃葉地西風緊，北雁南飛」作起的一折）鶯鶯與張生送別時；而糾紛的焦點乃在第二十折「榮歸」張生與鄭恆當面時。凡一部戲

劇，在情感的焦點後續演許多比較不動情感的戲；或是在糾紛的焦點後拖着許多與糾紛無關的事情，那都是蛇足。

這個並不是說，焦點一過，必須立即結束。但焦點一過，那解決的方式和得失，已可預知，當然無須辭費了。有人說莎士比亞的戲劇裏的焦點，常在五幕中的第三幕末尾，如「哈孟雷特」，不是在那王子與母親爭論，一時激動，欲殺國王報仇而誤殺了戀人的父親的一刻麽？這固然不錯，但這祇是情感的焦點，那糾紛的焦點，還在第五幕末場，國王攛掇哈孟雷特與他戀人的長兄比劍時。又設有時兩種焦點都在第五幕之前，如「威尼斯商」，焦點都在猶太富翁索償一磅肉時，但那第五幕却是非常之短了；而且這戲混合三個故事而成，是莎士比亞學習時代的作品，在結構

方面，不算是十分好的。現在劇作者，從易卜生以來，趨勢是將兩種焦點合在一處，又擇取糾紛將近焦點的一刻爲開場，所以全劇格外的緊張了。

九　悲劇Tragedy　喜劇Comedy

爲了敍述上的便利，我們不妨將悲劇和喜劇併在一起說。這是可以從好幾個方面來觀察的。一，就戲劇的要素而言，戲劇是人生解決自身命運的摹倣；如果解決的結果是好的，圓滿的，成功的，那就是喜劇。但或者解決的結果是惡劣的，失敗的，或者是因有阻害半途而廢，不曾不能不願繼續解決，以致沒有結果

的那都是悲劇了。二，再就所給與觀衆的印象而言——（注意，觀衆的樂意與否，不必與解決結果的成功與否相符合）——如果戲劇的結局，是觀衆所喜歡，所樂意，所願無條件地接受的，那就是喜劇。但如爲觀衆所不樂意，所不希望，所不願接受；或者在無可奈何之中，這種結果是比較地勉可接受的了，而觀衆心裏隱隱地願望着更好一點的，更妥當一點的結局，那就是悲劇了。（例一：有一對男女，各自存着自利自私及利用對方的念頭，到戲劇終了時，兩人的欺騙手段都已見效，居然舉行婚禮了；但在觀衆心目中却以爲這樣的結婚還不如不結婚的好。這雖是結局圓滿而仍是悲劇。——例二：駐在印度的英國軍人，愛上了一個印度女子，和她用印度的儀式結了婚；後來奉調回國，他恐怕帶了

一個異族的妻子回去，被人恥笑，大有離棄之意；却是女子的族人，出頭同他爭論，甚至不得已用武力去威逼他；他本想逃回英國的，忽然自動地犧牲了陞遷去作事業的機會，願與那女永居印度；這雖是勉可接受的結局，但何嘗不是悲劇。）三，再就戲劇的題材而言，如果所發揮的是人類生性的缺點，——社會制度之不良——所生出所引起的人生的痛苦，那就是悲劇。但如所描寫的是「不附帶着痛苦，沒有毀滅力量的劣根性」，或是錯誤愚蠢所引起的麻煩，那就是喜劇了。（例：一個富有妒心的莽男子，輕易聽信了讒言，錯疑並誤殺了他的妻子，這是悲劇；而一個乖巧的女人，因爲懶惰，時常裝病，以致被人戲弄，這就是喜劇了。）四，再就戲劇的作用而言，（據亞理士多德說）「悲劇是

摹做一件嚴重的，整個的，偉大的事情，……藉着憐憫與恐怖，滌清這類情感的；喜劇是一段故事描寫公私諸事的習尙形式，人們可以從這個曉得什麽是於人生有益，什麽是應當避免的。」五，再就戲劇的情調而言，如果有一種嚴重的空氣，不祇是作者的存心，就是一切言動的態度，也都是莊嚴誠摯的，那就是悲劇。但如果摹做的態度，是尋開心，開玩笑的，即使作者的存心仍是誠摯的，那便是喜劇了。六，更從心理來說明，喜劇是由於我們想起了「人的行爲中種種矛盾，而這種種矛盾在所描寫的事情的終了時，並不使得那行爲者，處於那十分窘迫的狀態中。」每一種的喜劇，我們能尋出一同等同樣的悲劇，祇有一點差別，就是「當那劇情終了時，其中一個有關係的人有不幸或災難。」

在希臘的時候，戲劇祇有兩種，就是「用憐憫與恐怖，去滌淸人的靈性」的悲劇，和「用理智或取笑，去懲勸人的道德」的喜劇，是很容易辨別的。到了莎士比亞的時候，已經是不嚴格遵守舊時的規律，悲劇喜劇常時混在一個劇本內。當時稱之爲「悲喜劇」。到了現在，雖仍沿用悲劇喜劇的名稱，但很少有純粹的作品，悲劇裏也有滑稽的穿插，喜劇裏也有嚴重的情事，僅問主要故事是悲是喜而已。

悲劇是描寫一個偉大的人物或一件偉大的事情，可以不失敗的，而終至於不免失敗，所以引起觀衆如許同情，深願這人這事不是這樣失敗；悲劇總是對於人生的缺陷痛苦作同情的呼喊的。

喜劇是描寫一個愚蠢的人物或一件愚蠢的事情，就從這愚

蠢，引起了應當受而還不至於十分痛苦的麻煩。所以使得觀衆覺得這是可笑；並且相信自己是決不會如此的；喜劇永遠是理智的對於人生的批評。

十 趣劇 Farce

趣劇的目的是使人不斷的笑樂；似乎尋開心開玩笑的空氣比較濃厚一點。趣劇和喜劇的不同，正如鬧劇和悲劇是不同。喜劇和悲劇裏，情節是根據性格的；但在鬧劇和趣劇裏，常時忽略了性格而專注重劇情的趣味的。趣劇的情節必須曲折複雜；所謂可笑的事情，接三連四而來，使觀衆來不及地笑樂，當時沒有工夫去細想。趣劇裏大半是過分地誇張的，所以對於人生的摹做，沒

有喜劇這樣忠實。但並不是沒有意識，並不是不講情理。趣劇所用的乃是希臘雅里士多芬尼常用的方法，將一個人的特別性格或將一件不應做的事，過分的形容，便成爲攻擊與譏諷了。例如一個人做了一雙新靴子，却把牠看作珍寶，自己捨不得穿。有一天他的朋友向他借靴子去赴筵，費了許多口舌，許多手續，纔勉强地借了去。他朋友穿了靴子步到那喫酒的地方，已經席完人散，朋友於是憤極。那靴主人又不放心那靴子，打了個燈籠自己去尋。尋着了爭鬧了一番，好容易把靴子奪回。還是捨不得穿上走路，甯願舉起雙脚頂着靴子而用膝蓋爬回去——這是崑劇「張三借靴」，有話道「做靴子費盡心機，借靴子受盡閒氣，討靴子打倒在地，愛靴子爬將回去」。——這是趣劇很好的例。

——附錄——

十一　內容與技巧

美國某劇場的經理沙近脫說過：

「我們每年所收到的劇本，不下四五百册。但是在這許多投稿之中，如果能有三四部可以合用——可以上演而成功——已經是很可欣喜的事了。因爲通常寫劇本的人，大約可分作兩類：一類是有思想有見解有主義的著作者，很想用戲劇的方法，表現出他們心裏所要說的一句話，可是他們却說得不大好，少了技巧；

第二類就是那些與劇場或舞臺有關係的人們，或是演員，或是前後台職員。他們所寫的劇本，有時也還有趣，能給予觀衆多少的娛樂，但是沒有說出一句有價值的話，內容太空虛了。這就是好戲劇難於產生的原故。」

內容到底是什麼呢？簡單的說起來，內容既不必是動人的故事，也不是奇特的情節，也不是所描寫的出色的人物，也不是優美的文辭，而是故事情節人物文辭所表現所說明所證實那作者個人對於人生的認識，見解，結論；人生觀，哲學；是那包含在劇本的許多事實當中，作者的一種抽象的普遍的主張！

至於技巧，就是將所要說的話，能用戲劇的方法說出來。在中國的舊戲裏，方法是很直率的，有什麼話，由劇中人直接向台

下觀衆說出卽完了。（如天雷報中老乞丐對着台下打躬說「奉勸世人休養兒……」一大段）但在西洋的戲劇裏，方法却不能這樣簡單，戲劇作者，從來不直接對台下說出他的主張，而須婉轉地曲折地用一件故事來表現敷演所要說的話。中國的舊書中「牧童謊呼狼來」等，近人托爾斯泰所著「猴子因落豆而撒豆」等寓言，像這樣以一件故事來申說一項主張，比之直接說出，有趣也有效得多。這樣以故事 Story 來說明 Illustrate 一己的哲學或主張 Philosophy or Thesis 就是戲劇編撰的技巧了。

我們又知道，僅是在五線譜上畫成些直線和黑點，並不就算是音樂。必得經一個人按照樂譜歌唱出來，或是應用於某個樂器之上，音樂藝術的創造，纔算完成。劇本當然也是這樣，必得等

到上演了，呈獻於觀衆的眼前了，方纔能算戲劇的完成。一部劇本，至少須有三個從事的人，一個寫的人，一個演的人，（難得寫演同是一個人）一個看的人。所以技巧同時須注意到演出的問題。

一切編撰和出演的技巧，有一個重要的目的，就是使得上台所表演的「很像人生」To create the illution of life。既然是「像」，當然就不必是眞的了。一個演員，眞的能在舞台上自殺，倒反而不是藝術。因爲這樣一來，他下次不能再演劇了啊！一個演員，眞的在舞台喝咖啡，那同樣的也不是藝術。眞的喝着咖啡，所需要的時間一定很多，與劇裏別的動作的遲速，便不合比例，不符節奏，也許反而見得不像眞了。但是在台上雖並不會眞的自殺，

眞的喝咖啡，而編撰和出演的技巧，至少須使得台下看的人，願意相信台上的自殺或喝咖啡是眞的。這種技巧的根本，當然是摹倣人生。不過——請注意——這並無須是狹義的全部的呆笨的摹倣。我們不是看見過未來派或表現派的作品麼？在劇本方面，有時也描寫些人生不會有的事；如美國歐尼爾著的「奇怪的襯樂」，幾個人坐在一處，一面互相談着話，一面有了心事，便盡情宣佈出來，而一個人高聲宣佈的時候，其餘坐在旁邊的人，都聽不見，絲毫不去注意他；如俄國依扶利諾夫著的「靈魂的舞台」，台上所佈的景，就是人的心，那一己的靈魂，化成了幾個「我」，在心的舞台上爭競着，表示一個人情感和理智的衝突；如意國披蘭特羅所著「六個角色尋覓一個作家」，一位劇作者寫劇本的時

候，想了六個角色，但是這六個角色，忽爾不滿意於劇作者替他們所編的劇；而定要將他們自己身受的閱歷，編在劇裏，竟然走到後台，尋着了經理，硬將他們的閱歷，表演給他看了。在佈景方面，有時祇數塊幕布，幾根柱子，幾個形狀古怪，色彩奇特的東西，雖也用來代表一間臥室，一個花園，一座城堡，但總是人生不會看見的地方了。在服裝方面，卽在普通的歌劇裏，已經應用高大如傘的帽子，張開如翅的披風，有時衣服竟像塚裏的枯骨，或像紐約的高樓，也都不是人生實際上所穿的衣服了。在對話方面，如在莎士比亞的「哈孟雷特」等劇裏，乃是有規律的詩，如在巴克所譯法人「基脫利」所著「德比拉」戲裏，竟用有韻的文字，當然不是實際人生普通所用的言語了。這些都不妨

礙。這些雖不是狹義摹倣，但大體上精神上，仍是根據着人生的。不論是那一派的作品，不論是寫實是表現，最低的限度，要使得看的人，並不覺得是違反人生。凡在一齣劇裏，愈是那故事對話佈景服裝等，異乎尋常，那劇中人物的性格思想情感，愈須忠實地徹底地摹倣着人生。必須劇中人的心理，完全是人生的。然後看的人，纔會覺得這種古怪的所在，在他自己雖沒有到過；這種詭異的衣服，在他自己雖沒有穿過；這種奇怪的閱歷，在他自己雖沒有經過，這種詩歌的語言，在他自己雖沒有說過；但是在人生中，必然是可能的，應有的。總之，故事對話佈景服裝等，本是幫助作者表達他的意思的，既不可喧賓奪主，致觀衆注意了這些的新奇，而忘了全劇的意義；更不必在這些上刻意的求

新立異，以致減少了全劇的「可信」性。一個劇作者，能善用了（不論是寫實的用法或表現的用法）這些工具，來說出他心裏所要說的話，這就是技巧。

刊民國十八年民國日報「戲劇週刊」

戲劇底方法

一 摹倣

人們的認識人生，有時是間接的，是從別人處聽來的。如果人們沒有先入之言，沒有成見，聽得別人口頭上，或在書本裏，說張三是貪官，李四是小人，或是說做人不可隨便說謊，夫妻應有澈底的諒解，在人們未始不可相信，但這樣的認識人生，比較的不深刻，缺少永久的印象的。還有時候人們能直接的認識人生，一切是由自己去觀察得來。譬如張三是我們的相識，從前讀書

的時候，他喊着打倒貪官污吏的口號，做過文章主張廉潔的政府，健全的人格。然而他祇做了一年半的官，居然在本鄉買了二百多畝肥田，又在上海化了三萬塊錢，造了一所大洋房了。又如李四，也是我們的朋友，他的老兄病了，而且窮得了不得。李四在錢莊上做事，却一點不幫他老兄的忙，反是旁人看不過，湊了百十塊錢請他交給他的老兄。不料他竟全數扣下了，說是老兄託他經手，借過錢莊的錢，過期多時，早就該歸還的了。此時人們無須別人多說，已深知張三李四的爲人了。即或還有人說張三不是貪官，李四不是小人，也不肯輕信了。又如看見一個年輕女子，喜歡隨便說些小謊，尋取笑樂。這在她原沒有什麽惡意。不過小事說謊，失了信用；一旦有了大事，就是她的丈夫，疑心她

不忠實，同別一個男子接近要好，她縱然百口不承，所說的雖確是老實話，而她的丈夫，竟不能置信了。又如看見一對結婚了七八年的夫婦，儘管有形式上結合，身體上結合，一時情感上的結合，甚或曾有不少你恩我愛的地方，但沒有澈底的了解，不能相互的認諒，終至於很痛苦的不能不分離，此後人們倘再見妻子在小事說謊欺瞞丈夫，或是夫婦之間，精神上心理上有隔膜，就不免要代他們擔憂了。那間接的聽人傳說，斷不如直接的認識人生。外國的成語也說：「行為的表白，比說話的表白，響亮得多。」那人們看見當事人自己的一舉一動，一縐眉一橫目，或自己吐露一句話，總比聽得旁人評說十句是還要強得多。所以抽象的聲明和解說，固不如敘述一段有人有物的故事為能動聽。而敘

述故事的小說，也不如搬演故事的戲劇爲更有效力了。

戲劇是用了眞的人在戲台上，當着觀衆的面，將人生表現摹做出來，讓觀衆自己去認識，自己去判斷，自己去作結論的。

二　小說與戲劇

小說的敍述故事至少可以用五種方法：

一，完全是客觀的，——就是祇描寫事實，那當事人的賢愚好良，一切思想情感心理，以及複雜的糾紛，隱微的命意，都靠當事人自己的言語動作表現出來，作者好像是置身局外，不參加意見，不願多說一句批評話的。——這是最費事的方法，也就是戲劇的方法。

二，客觀敍述之外，作者隨意發揮他個人的情感和哲學，作有力的說明，以補救敍述的不足的。

三，客觀敍述之外，作者有時竟鑽入當事人腹中，將他曲折隱微，不便明言，不是單靠行爲所能表現的心事情感，一齊宣露出來的。

四，借用一位在故事中不甚重要不甚活動的旁觀者，從他的口中，敍述這件故事，就便請他來解釋辯護一切的。（例如華生醫師敘述福爾摩斯的功績。）

五，直用故事中主人翁的口吻，他的閱歷情感心理，他可以很自然的說了出來的。

作小說至少有一樣便利，就是作者客觀敘述之外，可用種種

方法，坦直的或取巧的，將那單恃當時人的言語行爲，所不能完全表現明白的人事心理，加以說明議論的補充。而戲劇除了客觀的搬演事實外別無他法。凡是那有了摹做，而沒有說明，便不能完備，不能成立，不能適當表現人生的一切事實，也許是小說的好資料，但都不是戲劇的容易材料了。

三　給人看給人聽

人生的一部分，最宜於在戲台上摹做的，就是戲劇最好的材料，人生的言語，摹做來是格外動聽的；人生的行爲，摹做來是格外好看的，尤須在戲劇中充分的使用，不可埋沒放過。

戲劇在台上摹做人生，祇有三種工具。一是人的行動姿態，

二是人的語言聲音，三是背景服裝，及一切應用的物件。這三種都是一樣重要；如果三種的摹做人生是充分的，戲劇便眞了，便活了，便不僅「像」人生，而且使觀衆覺得覺「是」人生了。有時候一段對話一個狀態，或一種景物的表現解釋批評人生，也許能比那長篇累牘幾萬言的小說，更爲明白透澈，有力量。譬如在莎士比亞著的「威尼斯商」Merchant of Venice裏猶太人哂羅克，受盡了耶教人的輕視與侮辱，說的——

「我是個猶太人！猶太人是沒有眼睛的麽？猶太人是沒有手的麽？沒有五官四肢，知覺情感的麽？不是同樣的飯食，可以養活；同樣的兵器，可以傷害的麽？患的不是同樣的病，醫治不是用同樣的藥麽？使得我們熱！使得我們冷的，不是同一個夏天，

同一個冬天麼？處處不都是同耶教人一樣麼？你們刺我們一針，難道我們不流血麼？你們搔我們的癢處，難道我們不發笑麼？你們毒害我們，難道我們能不死麼？你們虐待了，侮辱了我們，難道我們就不報仇麼？……」

又如名家表演「羣鬼」中的奧爾焚夫人，到那兒子病發，向母親討取毒藥自殺的時候，喊著「給我……給我……給我太陽」，那母親曉得此次不救了，轉身藏在兒子背後，立刻臉上充滿了一百二十分的驚懼和失望。又如「極樂國的鳥」裏，一個夏威夷的士女被所愛的白人遺棄了，自願投入火山，捨身禳神。她一步步行向火山去，前面火焰爆發，後面一隊土人，奏着土樂相送。在這種時候，有了演員的聲音狀貌，以及戲台上一切裝飾色彩，那

台下的人，自能格外的覺得眞實親切，格外的驚心動目，不但無須乎再有文字的說明，而且這樣熱烈的情景，也斷不是文字所能表達出來的了。戲劇是用演員在台上摹做人生的；摹做固然限制了戲劇的材料，但是在可能的範圍內，摹做就是戲劇的生命了。

四　過於曲折隱微的心理

戲劇的摹做人生，不祇是摹做了外表的淺薄的人事，悲歡言動狀貌而已；更須表現人的心理。凡是好的戲劇，都是能夠很深刻的表現心理的。但是戲劇不能直捷簡單的，如小說一般，說明分析人的心理，必須令劇中人自己的言語行動，去說明他自己。有時候人的心理，過於隱微，過於曲折了，那發露在外的言語行

動，固然多少能說明一部分，但不能完全的充分的說明使得台下的人能絲毫不錯誤的認識。譬如莫泊桑所述「一個懦夫」的故事；他是一個愛場面的人，有一晚散了戲出來，他約了幾個朋友和他們的夫人，到飲冰室裏小坐，隔座有一個男子，祇顧看着這邊一位年少的女人。她被他看得不好意思了，十分窘促的低下頭去，便向她的丈夫道，「你認識這個人麼？」她丈夫隨便看了一眼，回道不認識，並且勸她不犯着去計較，她也無可如何，祇說今日來飲冰，飲得不開心了。不料那愛場面的主人，以爲今天既是他的東道，旁人侮辱了他的女客，就是坍了他的台。所以走過去責備那個人，說他張看人的態度不好，沒有禮貌。那人竟罵了一句惡濁不堪的話，滿堂的人都聽見了。拍的一聲這位主人竟打

了那人一個嘴巴，衆人都站起來勸解，他已經同那人交換了名片，預備擇日決鬬了。他的劍術本是好的，而且手槍術更精，如果眞到場上決鬬應當是他占上風的。但是那晚回去，他竟然擔憂起來。心念都在決鬬上，愈要忘，愈忘不了。忽然恨恨地想那人是何等卑鄙，忽又想或者無須眞的決鬬，那人會被駭退的，忽又問自己，難道竟是害怕麼！忽又懷疑是否有了決心的人，仍會害怕。他坐立不安，他自己也不知道怎樣了。他雖然還能裝作很鎭靜勇敢的樣子，講定了決鬬的條件，但他總覺得他的力量，不能如他的志願一樣堅强了。他又幻想決鬬的情形，他自己和對方的態度。他想寫一張遺囑，而又寫不下去，他取出手槍來看看，又拿在手裏比擬一番，又覺得渾身戰抖，手槍都拿不穩。便說這樣

是不能去決鬪的。忽然想到，如果在決鬪的時候，露出他是膽小怕懼，未免太丟臉，他便一槍將自己打死了。像這樣曲折隱微的心理，如果不是作者充分地說明了他底畏懼的經過，解釋了他自殺的動機，人們斷斷不會明白，他當初打人嘴巴，既不是粗鹵，也不是勇氣，正是懦夫怕失面子的心理。這種，在戲劇內是不相宜的，雖然不能一定說在戲劇裏是做不到，但做來不易有小說這樣好。近年美國歐尼爾(Eugene O'Neill)竭力想在戲劇裏表現這類過於曲折隱微的心理，結果不免用了近於中國北劇裏，自言自道，背躬，對台下人說話的方法，而拋棄了戲劇祇應客觀的在台上摹做，須由觀衆自己去直接認識人生的原則了。英國的蕭伯訥及倍雷，(Barrie)在他們的劇本裏面，常常長篇大段的說明劇中人的

個性及歷史。不過他們都有特別的用意的，或者是幫助演員，使得研究劇本的時候，容易了解；或者是幫助讀者，使得讀慣了小說的人，讀了那簡鍊的戲劇，不覺得過分陌生喫力，可以增加興趣。他們並不曾將「舞台說明」，（Stage Direction）代替了戲劇本身。所以在「舞台說明」裏所解釋分析的心理，仍然都在戲劇裏客觀摹做表現出來。劇作者未可因爲有了「舞台說明」的便利，就以爲戲劇可以描寫任何曲折隱微的心理。等到劇情或對話不能表現心理的時候，儘管在「舞台說明」中說明，未免强用了小說的方法來作戲劇了。

刊民國十八年民國日報「戲劇週刊」

「戲劇的」是什麼

一　平凡的人生

人生——我們一天到晚所過的都是平凡的人生。

每天早上起來，洗臉，梳頭，尋手帕，揩皮鞋。每天到學校裏去教書，每天點名，喚着的總是這幾個名字，看着的總是這幾個面孔。而且今天所講的書，從前不知講過多少次了，無非是重彈老調；每天喫的是這幾碗菜，紅燒肉，醋溜魚……一日如此，一年三百六十日，大同小異，無不如此。有一晚，弄堂裏的人

家，湊了份子，請了道士打醮，這是一年一回比較新鮮的事，可惜去年也打過，大前年也都打過，便不覺希罕了。今天所遇着的是這些事情，明天也未必會遇着人生中的比較新鮮，有趣，偉大的事情。這就是「人生」。

請問這種人生是不是戲劇的材料？能不能編成戲劇？編成之後，有沒有人要看？看了之後，能不能受感動，覺得是有趣的，是美的？實在的生活，一個月已經難過，何況要過一年，十年，一世，眞是氣悶，無聊，沒趣，乏味，單調，口裏噴出鳥來！

二　怎樣能戲劇化？

然而試將這類平淡無奇的人事，換在別一個環境裏發生，譬

如——

一，洗臉，梳頭尋手帕，揩皮鞋，本是一個人每天要做的事情，但是這個人今天要到車站去迎接一個人，所迎接的乃是一個女子，或者竟是自己的戀人，於是做着這些事便有了戲劇的意味了。二，他是喜歡喫紅燒肉，要求他夫人燒給他喫，說了許多遍，總不發生效力。昨天晚上，因爲家庭的經濟，夫婦間大起誤會，爭吵了幾個鐘頭，大家憤憤地睡覺；今朝起來，他夫人燒了一盌紅燒肉給他喫，於是喫紅燒肉也便有了戲劇的意味了。三，他本是不迷信的，絕對不贊成打醮這類的事，但他家裏有幾個老長輩女太太們相信，不是每年打一回醮，心裏總不安定，他一則因爲宗教本是個人的事，未便干涉，二則也不願家人因不打醮而

不快樂，不得已掏出他辛苦得來的幾塊錢，來做他所不願意做的事情，於是這打醮也便有了戲劇的意味了。——諸如此類的例，舉不勝舉。總之，人們每天過着大同小異的生活，而還不十分覺得沒趣無聊，還不極端厭世，還未至於發瘋，還不曾真的口裏噴出烏來，全靠從朝到晚，發生這類的「小戲劇」很多很多。

上兩段的絮說，祇求解釋一點：就是戲劇的材料，固是人生；但人生不就是戲劇。如第一段所說，日常照例的人事，如洗臉喫飯彈老調等，何嘗有戲劇的趣味！然如第二段所述，同樣的事實，搬在特別的背景裏發生，何嘗不是好看的戲劇！因爲這類人事，表面雖仍是平常，其實看的人一曉得了這種特別背景，便會覺得那人今天的洗臉或喫飯或彈老調，都可以切實地影響他的

前途與幸福。在這個時候，一件人事，不僅是單純一件人事了；乃是從前另一件人事的結果也是將來又一件人事的預備。做的人亦不在單純地祇做這一件事；乃是在那裏有意無意的解決他自己的前途。所以那本來平淡無奇的人生，此刻在觀衆眼裏却是充滿了意義了，這纔是戲劇的材料。

三　什麼是戲劇——三種見解

一，戲劇是人生的衝突奮鬭說：人們生在世上，往往被那天然的勢力，或一種社會上的威權所征服，所束縛。而人們偏不肯低頭服小，偏有志願，要同這種勢力威權去衝突抗衡(Inconflict)。戲劇所表現的，就是人們這種志願；就是人們同他的物質的環境

或者社會的，如風俗習慣道德法律一切勢力的奮鬪；就是一個人與他的同類別一個人的奮鬪；就是一個人與他自己（良心或強烈的慾念）的奮鬪；就是一個人與他周圍的人所有的野心，利益，成見，癡愚，惡意，毒念的奮鬪。……在劇場裏，人們的志願，應有充份的發展。對於任何阻力，須進攻到底。——這是法國布輪退耳的見解，所謂（The Conflict Theory）。

二，戲劇是人生的得失關頭說：人們好爭，乃是天性；不論是用棒爭，是用刀爭，或是用舌頭爭，用腦子爭；凡是奮爭，都是戲劇的材料；尤其是有兩個人肯挺胸上前，將堅强的志願去抵抗堅强的志願，這時候更是好戲。但是世界上也有許多好戲，並不表現什麽奮鬪；如希臘，索福克所著悲劇「厄狄帕斯王」，在

劇本裏，那不幸之王，祇是逐漸知曉他已往的一件件不幸而已。何嘗有奮鬭的行爲，進攻的志願！然而這類戲，却是何等的悲哀動人！戲劇的見解，須寬廣一點，也得包含這類的戲。不妨竟說，戲劇所表現的是人生的得失關頭；這時候的一言一動，都可以影響到他自身或別人的得失禍福的。一齣戲不過描寫一個人生平的幾次得失關頭。奮鬭能有固佳，沒有亦不妨的。——這是英國阿徹爾的見解，所謂(The Crisis Theory)

三，戲劇是人生的相形比較說：人生也有一種情形，是極好的戲劇，就是兩種事實的對照。這種好的同壞的比較，成的與敗的比較，苦的與樂的比較，貧的與富的比較：如父母一番好意，在兒女小的時候，替他們訂了婚姻；想不到二十年後，他們竟成

了怨偶，釀成極大的家庭慘劇。如一對新結婚的男女，坐在火車裏談笑，度他們極甜蜜的蜜月；而在兩分鐘後，一塊大山石滾下來，將車連人，壓成齏粉。如「可憐無定河邊骨，猶是春閨夢裏人」。如「朱門酒肉臭，路有餓死骨」。這種種情景，所表現的既不是奮鬪；而且劇中人大半不能自主，無能為力，也無所謂得失關頭了。——廣義的說，一切戲劇，無非是人事性格情感幸福的相形比較——這是美國哈密爾敦的見解，所謂(The Contrast Theory)。

上面的三種見解，是我自由繙譯的，當然不很詳盡；但大致是不錯誤的。我現在補充一點意見，將三個見解，調和起來。那注重衝突奮鬪的戲劇，可說是表現人們解決自身幸福最積極的行

爲；那注重得失關頭的戲劇，可說是表現人們解決自身幸福最緊要的機會；那注重相形比較的戲劇，可說是表現人們解決自身幸福，尙無成效與毫無辦法的現象。什麽是戲劇？乃是表現一部分一片段人事，其成功或失敗，足以影響人類的前途與幸福的。

四　人類的幸福

人們解決自身的前途與幸福，都是想著向好處走，向上走，向前走的。但是人們的能力智慧是有限的；走的結果，不能完全預知，更不能全有把握。有時不認識路，就會走入迷途；有時走得不好，便失足墜落了；有時所走的路太艱難，灰心不願再走；有時覺得總走不到，索性轉過身來走回頭路；有時自己竟不曉得

走那一條路纔好，祇能隨便走瞎走；甚或有時不曉得是正在走路，被那外來的力量，推着擁着浮着走而已。這樣的事實，都是好戲劇。因爲劇中人的走路，就是人類的影子，那看戲人看見自己的走路形狀了。人們在那開始走路的時候，有向上的志願與希望；走了一段，覺得快到時的快樂；走得喫力，惟恐走不到時的恐懼；眞個走不到時的失望；獨自一人想要跑在一切人前頭的野心；別人跑上前了，自己追不上時的嫉妒；不能禁止別人跑上前頭去的憤恨；有時堅挽着別人與他一同走（老子愛兒子望他克紹箕裘男子愛女子望她共同生活），甚或自願讓出一條，聽別人先走時的親愛犧牲。這樣的行爲，都是好戲劇，因爲劇中人的情感，就是人類的鏡子。那看戲人看見自己的情感衝動了，人們在

向上走，向前走的時候，想欲走得快些，太平些，安穩些，快樂些，於是發明創作了許多人造品來幫助他們：如宗教，政治，道德，法律，婚姻，及其他社會的一切組織等等。凡是一件人事，直接或間接對於這類「人造幫助品」，是說明，批評，懷疑，討論，讚揚，崇拜，辯護，擁護，厭惡，咀罵，反抗，毀滅的，都是好戲劇。因爲看的人雖是局外人，站在一邊看熱鬧；但也曉得這種種組織的存在消滅或更改，與他自身的前途有迅速的影響是不由得不關心的。中國有句俗話，「做戲的是瘋子，看戲的是傻子。」難道人們眞是喫飽了自己的飯，偏要管別人的閑賬，去做傻子麼？其實那看戲人雖在留意劇中人的身世，同時正在感念自己的身世。雖說是代古人擔憂，同時正是代自己擔憂。雖說是

設身處地的看戲，未必就是眞的處世做人。但看到衝突奮鬪，便感到萬一力盡不勝的危險。看到得失關頭，便感到萬一錯失自誤的危險。看到因果有時或爽，世事太不平等，種種相形比較，便感到無可奈何，束手待盡的危險。這種所感得的危險乃是共同的。武斷與簡單點說，人生不能使人感得有危險，便沒有戲劇的意味了。而不論是人們所做的事，所生的情，所有的組織，如果是被這個時代的人認爲於他們的前途與幸福，甚有重大的關係，就是這個時代最好的戲劇材料了。

人生是流動的，進步的，變遷的。所以一件人事，不能與人類的幸福永久地有同樣的重要關係。譬如二十五年之前，中國的人民，因爲深信欲求家庭的穩固，人生的安樂，必須女子對於男

子能堅守有恆。如果女子有了放蕩的行爲，不但可將家庭破壞，而且極其所至，現有社會必至根本推翻，人生眞是不可思議了。那時的人們，重視結婚的形式與儀節，重視婦女的守節與貞操。而一聽男女婚姻可以自由結合與離異的主張，無怪乎駭得要魂飛天外，要掩耳疾走，以爲是洪水猛獸了。但是在今日，這種主張，已經有過相當的試驗了。對於社會與家庭的危險，並不像從前人所畏懼所預料這般利害，然而替男女自身打算，仍不免有許多痛苦。那自由固然有了；爲什麼犧牲如此之大，浪費如此之多，代價如此之昂？現在的好戲劇，便須進一步注意到這一點了。又如中古時期，人們爲求生活安定，所希望的是武力政治；爲求解除黑暗，所依賴的是宗敎，但都不曾能澈底的給人們以幸

福。有時反而造作種種的不平等，痛苦，罪惡。人們也有作反抗的呼號，而欲別求生路的；也有仍然冀希這兩種勢力，來解救他們的。從中古時代到十九世紀下葉，（託爾斯泰爲止）幾部最偉大的劇本，都不能脫離政治與宗敎，（尤其是宗敎）。但是在現代，人們已經公認，眞能給予人類光明的是科學，而欲求人類眞正的安樂，必須在經濟狀況上，沒有懸殊太遠的不平等。在今後的戲劇裏，科學與經濟，纔是重要的題材了。

復次，一切人事，不能件件與人類的幸福有同樣重要的關係。更其是那日常習慣，照例奉行的「小舉動」，如洗臉梳頭倒茶吸煙之類，雖然有時也含戲劇的意義；但就常情而論，這種瑣事，直其量，所生影響也不會十分偉大的。劇作者未便小題大

做。固然有人說，凡是人所做的事，一切言語行爲，都是爲了解決幸福的，否則人們何必去做！更有人舉例說，某人因爲早餐時，所飲咖啡是冷的，心裏有點不高興，結果便與他的夫人稍微爭論，而不高興的程度增加了；他於是乎在坐汽車時，便罵汽車夫將車門關得太重，轉灣太快，而不高興的程度又增加了；他於是乎在國務院，便責備屬員公事辦得潦草，而不高興的限度又增加了；他於是乎對於某一國的外交態度，竟致强橫粗暴，引起對方的反動抗爭，釀成空前的大戰了。那幾百萬人流血，無量數人作無量數犧牲的大戰爭，最初起點，豈不是祇爲一件極小的小事，——就是一杯冷的咖啡！這樣的遷怒，從變態心理上講起來，是可以成立的；從事實上講起來，也未始不可能的。但到底

是太不普遍了，太偶然了，看的人不易相信，便不肯當眞，不會擔憂了。凡人事的影響人們的幸福，其間之因與果必須自然當然，顯而易見，不宜有絲毫附會牽强。像這樣拉長綫放遠鷂，在那無甚深旨，不過博人一時歡笑，而不妨過量誇張的趣劇(Farce)，與祇圖有趣圓滿，而對於情理不甚頂眞的滑稽歌劇裏面 (Musical Comedy)尙可應用；在那誠懇的戲劇裏，便不是好材料了。

五　「情事非奇不傳」的謬誤

戲劇原不過是連綴了人生衣食住一切瑣事與語言而成；所搬演的，原不外是加冠納履，易裝添衣，吸煙飲酒，挨餓充饑，哭笑叫喊，求告呵斥，……走路立定，坐船乘車等等（舞台劇注重

語言電影戲注重行動）人生容易遇見的人事。然而戲劇所連綴成，有始有終有因有果的一片段，確乎能使看戲人，就從這種事物上，看出人生的意義，當前生活應有的方向；這眞是化腐朽爲神奇的手段了。其實「神奇」二字還是語病，須知現實的人生決沒有什麽神奇——。祇須那戲劇，能夠表現出人類是有向上向前的志願（即不自甘墮落），遇了強盛的阻力，重大的危險，能儘量出力奮鬬的；設或成功，（喜劇）乃是他努力換來，不是偶爾僥倖，無功受祿；而不幸失敗，乃是他力盡無奈，非戰之罪，雖敗猶榮的；不論那材料表面如何平淡尋常普通，這個人就可以傳這件事就可以傳（現代劇已經一改從前祇寫大富大貴大忠大奸事跡的趨勢），此外更無所謂奇人奇事了。我們萬萬不宜有從前彈

詞壇曲人的見解，以爲「情事非奇不傳」；而所謂奇，必須異乎尋常，爲人生所僅見的，壞便壞到極點，好便無一不好。說才子好：便性情好，品德好，門第好，父母好，文章好，武藝好，才能好，功業好，甚至於相貌亦好，而運氣尤好，所以能將世上獨有無雙，無一不好的好女子，好佳人，娶來做他的好老婆，或者好小老婆。——許多記述才子佳人的傳奇院本，如單就材料而論，（工具的運用或有可取之處）也不過同「冷咖啡引起大戰爭」，祇可博人一時歡笑而已。

六　奇特與普遍

戲劇所表現的，難道就沒有幾個特出的人物，幾件希奇的事

情麼？——譬如瑞典作者斯德林堡所著獨幕劇（一八八八年初稿係三幕一九〇二年改爲獨幕）「伯爵的小姐朱理雅」（Countess Julia）其人其事，可謂奇極了。——朱理雅以一個貴族女子，去愛上了她父親的小廝雄五。在那個時代，貴族雖還保有一點地位金錢學藝文化，然而老朽腐敗，暮氣甚深，快要消滅的了。那奴才甚是粗暴野蠻，鄙陋無禮。但他卻是堅强有丈夫氣，充滿了生命的力量。朱理雅本有一個要向她求婚的貴族男子，但此人因爲跳躍不過她的手中擧着的馬鞭，被她抽了幾鞭子逃走了。她感覺得萎靡無力的生命太空洞了；所以在一個節日的晚上，到厨房裏引誘那個小廝。那小廝雖也處處要學貴族的樣，居然學會了說法文，居然能夠賞識美酒，但同小姐在一起跳舞，總覺得不好。貴族與

奴才，中間隔着許多障礙。據他自己說，他祇要看見椅子上伯爵的手套，他就覺得他自己是又賤又小了。他再三勸小姐不要近他，但那鄰居有許多人來跳舞尋樂的時候，他竟領着小姐到他的房裏去了。過了一刻，尋樂的人走了，小姐是非常惱恨，十分痛苦。小廝是若無其事，全沒情分。小姐覺得無顏再住在父親的家裏了，小廝便叫她快去偷了伯爵的金錢，跟他逃走。小姐想帶着她所心愛飼養的金絲雀一同走，小廝忍心一刀將鳥頭斬去。後來那小廝索性不管她，竟要獨自去奔他的前程了。這時小廝變了威權的主，小姐反是輭弱聽命的奴才，她祇得苦苦哀告。那小廝便將他正用着刮面的一把剃刀，放在她的手裏，意欲叫她自殺。末了還是那奴才的勇氣，引起一點那小姐的傲性，願意走到馬棚裏

去自殺。在這時候，那伯爵已經按了幾次鈴，喚他的小斷，那小斷一聽見這鈴聲，他那做奴才的脾氣習慣，重都鑽進他的骨頭裏去了。——這種奇特的心理與事實的描寫，在現代劇裏，是容易遇得到的。不過有一點須注意：有時劇中人的個性果然奇特，但精密考查起來，他們的情感慾念，仍是人類所同有——。雖或從未經人道過，而確實存在著，隱藏着，有驅使人類的潛勢力的！（須知劇作者選取這類材料，並不是因爲牠奇特，乃是因爲牠與人類幸福有重大關係。）如果不然，便未必是好戲劇了。往往有那新奇的故事，曲折的情節，而觀衆看了漠然，沒有多大的感動，豈不是因爲劇中人的遭遇，一定不是人類普遍的遭遇；觀衆在那裏暗暗地說，這個太奇特了，人生這種事不大會遇見的；或

者說，我們那能會有這樣的一天呢。

七　「戲劇的」底解釋

戲劇是表現人生的。

在人生中，不論那一類人事，普遍如爭名爭利，偶然如殺人報仇，瑣碎如洗臉喫飯，在這一時候，這一環境，這一件事的發生，對於人生的前途幸福，影響是愈大的，便愈是「戲劇的」——「戲劇的」是人生中有意義有關係的人事。

——刋民國十八年民國日報「戲劇週刊」

乙 關於表演的

什麼纔是做戲

一

做白話戲與做影戲，一般人的心理，以爲是件很容易的事；至少比做「京戲」容易得多了 因爲京戲的唱做念打，是有固定的格式，亂來不得的；「唱做」恃天生的歌喉，「打」須不間斷的練習，其難固不待言；就是單論「做」，走有台步，停有身段，喜怒哀樂的表示，都有特別的姿態與動作，一切甚不似人

生！未曾學習之人，斷不能去以意爲之。京戲的難做，就在有規矩，這是大家承認的了，但是白話戲與影戲的表演，是沒有固定格式的。戲中的走路，髣髴就是人們平常在街道上或房屋裏的走路。戲中的說話，髣髴就是人們在社會中或家庭內的說話。其餘坐，立，飲茶，吸煙，鞠躬，行禮，脫帽，着衣，看書，寫字，一切的表演，髣髴就是人們日常生活所慣有的人事。於是一般人的觀念，以爲做白話戲或做影戲，不過是做點人生日常的人事而已。凡人既是四肢五官沒有殘缺，且每日自早至晚，所忙碌的就是這些事，則做白話戲與影戲，豈非是人人天生固有的本能。即使在戲台上鏡頭前，有時覺得聲音須高大一點，動作須誇張一點，與日常似乎有些微的兩樣；但既無固定之格式，特別之規

程，相差必甚有限；看兩遍也就可以會了。一般人看得做白話戲與做影戲，眞是容易之極，容易到無須學習，無須訓練的了。

二

未經訓練，未曾學習，自能的表演，充其量，不過利用了演員一箇人日常生活所慣有的有限幾件人事。這樣的做戲，祇是做了「自己」。做白話戲與做影戲，固然免不了做自己；因爲做戲就是摹做人生，而人生之比較普遍的人事，衣食住的大部分，實備具於自己一身。但是「自己」是有缺點的，是狹小的，未可完全信託。譬如說，走路是人生中極普通的人事，大凡不會殘廢的人，沒有不會走路的。然而一個人，或者在三兩歲的時候，走路

學習的太早了，兩腿載不起身體的重量，以致成了弓形腿；或者在五六歲的時候，沒有注意走路的姿態，以致長大了走起路來，身子兩面搖擺；或者因有特別的習慣，如終年埋頭讀書，以致走起來，彎着背聳着兩肩；諸如此類的走路，難看還在其次，但都非走路的正規，祇是演員「自己」一個人所特有的人事，而斷斷不能代表人生，亦斷斷不宜乎做戲的了。况且做戲的需要，不僅是做做普通人事，有時須描寫角色。譬如說，扮一個吸雅片的人，他的坐臥說話，都有特殊的姿勢；並且許多的行爲動作，如打煙泡，想來不是演員日常生活中所慣有的。又如扮一個航海多年的水手，他的擠着眼看人（海風吹久了的結果），跨着兩條腿走路（船被風浪顛播的結果），自有一種特殊的神氣，不在演員

「自己」的人事範圍之內的。做這種，就不能單做自己，至少須尋一位吸雅片的人，一個老水手，做一點摹倣的功夫了。歸根說起來，普通一般人，「以為做白話戲或做影戲，不過是做點人生日常的人事。」這個觀念，並不錯誤；但須注意，「人生」這兩個字，是指大多數普遍相同的人生，而不可解作「演員」「自己」「一個人」。因為個人生活狀態，未必盡與大多數人類相同；個人的表示意思與情感，未必純用大多數人類的方法；簡言之，「自己」的人事，未必能代表人生的人事。做戲的需要，第一將普遍的人事，如走路之類，做得美觀，不錯誤，無毛病，是在做戲的人整理自己。第二將特別的人事，如打煙泡之類，做得內行，像真，是在做戲的人觀察人生。總之，不能不去學習訓練研

究；至於看看就會的表演，祇是做自己，而自己是有缺點的，是狹小的，做來不但是四不像，而且渾身都是毛病也。

三

做戲恰是做自己的反對。做自己實是偷懶，試想人生的人事，變化萬千，演員不去努力於考查閱歷摹做學習，而妄欲將不完備的自己，去對付去應卯，將一個人代替人生，眞是把世界上的事，看得太容易了。做戲最高的境界，眞是胸羅萬象，凡人生一切的人事（行爲思想動作情感），不論是普遍的特殊的，都集中在一個人身上；就是，樣樣曉得，件件精明；除了受身體相貌的限制之外，都可以做得出做得到；比較那「祇做自己」相差的

太遠了。凡是眞會做戲的，在戲台上或鏡頭前，不過做了三分之一。大部分的工作，是觀衆所看不見的。頭一個三分之一，是研究人事，譬如說，人在大怒的時候，眼睛是怎麼樣的；眉毛是怎麼樣的；面上筋肉是怎麼樣的；頭髮是怎麼樣的；鼻子動不動；嘴唇與牙齒怎麼樣的；說話的聲音怎麼樣的；呼吸怎麼樣的；兩隻手安放在那裏，還是伸着手掌，還是握着拳頭；身子怎麼樣的；兩腿是不是用足了力氣；走路又是怎麼樣的；種種身體上在大怒的時候所起的變化，所有的形態，不但是自己的，一個人的，而普遍的，大多數人相同的；不但是平常人的，而有疾病的，有特別習慣的，有特別心理的；都經考查審定。所以結果是曉得了某一種情感，必定有某幾種根本的動作姿態。於不知不覺

無可用力中，表示出這種情感。其餘尚有附帶的若干動作姿態，是偶然的，沒有根本關係的，不妨删除的，可以更改變換的。同時又能領悟了，某一種心境，至少可用好幾種不同的方法來表演；譬如人大當大怒的時候，生理上心理上所起的變化雖則相同，但世界上决無兩個人同式同樣地發怒的，這是因爲程度層次各異，且有別種情感之攙入，而影響到附帶的動作了。這種人事，（怒不過一個例，人生尚有別種情感別種心理，）皆是做戲的人研究的材料，應當隨時隨地留心的了。

第二個三分之一，是揣摹角色；譬如走路，就有許多樣的走法，快走，慢走，大踏步走，急促小步走，挺胸突肚的走，彎腰曲背的走，踏跙不前的走，橫衝直撞的走，東倒西歪的走，脚尖

輕踮的走；更加之走的時候，頭眼身體手都有幫助，所以走路，可以走出無數的花色來。但是在這一齣戲裏，這個特別的角色，在這個時期，處這種特別環境之下，有這樣特別的心理，所要表示的，是這種特別的情感，結果祇有一種走法，是比較的合式，比較的美觀，比較的有力量。這在做戲的人，從他所曉得的走路方法中，選出一種來應用。——走路不過是舉的例，其他人事，均須適合於角色的身份與心理，這是對於特別一齣戲，特殊的工作了。所以等到第三個三分之一，在戲台上鏡頭前表演的時候，一切的姿態動作，雖不是刻板的固定的，然而有規則有理由，經過一番選擇而來，決不是貿貿然做做自己而已。老實說，白話劇與影劇，何嘗無台步；不過這種台步，既不是千篇一律，在所有

的戲都可以應用；亦不如京戲的簡單，規定了某種台步屬於某一類的角色，而成爲老生的台步，花旦的台步；乃是按照需要，每齣戲須自出爐竈，獨立地尋覓出那適合於這個劇情與這個角色的台步。而且尋覓得了，決定認爲適合可用之後，這個台步，亦成爲固定的，不得任意更改的了。所以白話戲與影戲的表演，看上去是不經意的，而其實是十分經意的。看上去是不固定的，而其實事事是固定的。看上去做點日常人生慣有的事，大可「以意爲之」，而其實非研究整理學習訓練不爲功的。白話戲與影戲的難做，難在沒有像京戲一般，有一勞永逸的規矩；而每齣戲，每個角色，都成特別問題，須各個的設法，去解決應付；從繁複的人事中，尋出適合的格式來。

——附言——

（一）我寫這篇文字，是想對於表演藝術的方面，作一點小小的貢獻。所注重的是方法，是怎樣可以達到目的，是How，但並不放棄了理論；研究一個方法，必也研究主張此方法的理由，必兼顧到Why。

（二）我並不是說我有做人導師的資格，但是我研究表演術，也有十幾年了。舞台戲經驗較多，影戲亦曾小試，而平常對於京戲與崑曲的表演，亦很留意的。我曉得有許多同志，喜研究表演術，而不知如何入手；所以我把我喫苦的結果，公之於衆，或者可以減少人家的喫苦。我的知識，當然

有欠缺，但我的存心是誠懇的。從前少林拳法有十路，教師至多授人九路，藏起一路，祕不傳人，等到徒弟要打師父的時候，再將末一路拿出來制勝。我卻是就我所知的，都拿了出來，並沒有藏起什麼秘訣。因為表演的藝術，徒弟打不倒師父的，看完我的文字，自然就明白了。

（三）歐美講表演術的書也不多，我前後看見不過二十來部，以法國人著的為最好。但是我們不必去依賴這種書；如果說甲種情感，一定有乙種的表演；又將人生的情感列了表，將表演的格式列了圖，結果豈不是同京戲裏拂袖是怒，捋鬚是懼一樣，未免太呆板太機械了。我們要直接研究人事，從實地的觀察與閱歷，尋出根本的動作來，同時這類書

裏的圖表，仍可供我們的參考。

（四）大匠能予人規矩，不能使人巧，表演術中，可以教人的，到底祇有那情感起後，頭目面口手足身體等等反應表示的格式。但這是最低的限度，熟練了這個，纔能說到藝術的表演，纔能生巧。猶之乎下象棋，車走直，馬走斜，象飛田字，仕叉角之類，是必要的知識，亦是可得而教的。至於方法的應用，什麼時候飛象，什麼時候跳馬，怎樣能拙車，怎樣能贏棋，那便難教了。

（五）應用是教不來的，須做戲的人自己去用功。但是關係應用方面，有許多問題，可以研究。或者從研究這種問題，可以間接得到若干的覺悟，如（甲）表現情感的人，是

否當時自己亦有這個情感；（乙）如說沒有，表情何以能眞；（丙）如說有的，做到殺人放火的情感便如何；（丁）戲中須一人力車夫，還是雇用一個眞的人力車夫，還是令一個演員去扮；（戊）爲什麽男人扮女的旦角，此女人更像女人；（己）表演應當充分的用力呢，還是應當含蓄……此都是極有趣味的問題。

（六）所擬寫的文字底細目列後：

第一節　最低的限度

甲　聲音的情感化

乙　動作表現心理

（1）你的身體服從命令否

（2）從人相看出人格

（3）表情須做鬼臉麼

（4）可厭的兩只手

（5）各部的表演須一致

丙　兩小時學得會的化裝術

丁　影劇表演的幾個特別問題

第二節　表演的及格

甲　形式上像了

（1）人生是模型

（2）祇須三五件事

乙　個性的描寫

（1）設身處地的證據
（2）所謂內心表演
丙　表演補編劇的不足
（1）油鹽醬醋
（2）輕不得重不得
第三節　藝術的成功
（1）創造幾個偉大的角色
（2）寬與深的問題
（3）裝龍像龍中的我
結論　幾分是天才幾分是學力

——刊民國十七年四月「電影月報」——

動作表現心理

一 簡單界說

什麼是表演術，就是演員將他的動作與姿態，來說明劇中人的心理。

二 心理與生理

爲什麼動作姿態，可以表現心理呢？因爲生理與心理，其實就是一件事；一個人的心理作用，就是他受了刺激Stimulus而發生

身體（卽生理）反應Response時的自我知覺；這個反應本是及於全部的，其中祇有一部分流露於外，那就是身體的動作，或（動作的結果）姿態，這在旁人是可以看得出的；而在整個的過程中，如果在他自己也看出了（注意了知道了這個反應的存在），他就是起了心理作用了。倘如我們現在強把生理心理當做兩件獨立的事或一件事的兩個不同方面（生理指身體全部的反應，心理指那反應者對於反應的知覺），那末，我們可以說，心理的變化，是生理的變化所引起的。

三　有利於生活

一切生理的變化，原爲輔助生活；身體的動作姿態，無非要

使得覺官更加靈敏，神經更加銳利，以集中力量保護他自己。例如黑夜聽見室內暗角裏有一種聲音，而起了驚疑，加以注意，我們自然而然的呼吸輕，甚或屏住了；上半身有許多筋肉都緊張了；全身至少一隻耳朵也傾向那聲音所來的方向了；週身的血液也走快了；眼睛也注視那只屋角了；瞳子也比前靈活了；眉頭也皺起來了；諸如此類，都是要使我們看得格外清楚，聽得格外清楚，解除我們的驚疑便了。所以動作與姿態不是無緣無故隨意偶然而來的，乃是有用途有利益，有充分理由的。

四　反應的種種

一個人受了刺激的時候，所發生的身體變化，頗為煩雜。其

中有極容易看得出的：如發愁便皺雙眉；痛苦便閉眼睛；驚駭便張開大口；憤恨便咬磨牙齒，緊握雙拳；羞慚便面紅耳赤，低垂了頭；惱怒便舉拳頓足；不願便頻頻搖首；悲傷便落淚；厭倦便呵欠；十分畏懼便身子退縮，或兩腿疲輭無力，或轉身逃走……等等皆是。又有比較不容易看得出的：如怒時腿裏臂裏的筋肉格外緊張，而渾身微微的發抖；如懼時眼皮的筋收縮了，以致兩目好似突出；如虛心人面上血管壓緊了，以致面色灰敗似土；如忽受了大刺激，心跳得快而重，喘息甚急促……等等皆是。又有完全看不出來的，如一切腺的變化：如血壓的增高；如驟聞不快之事，胃汁片時的不流（妨礙了消化的機能）；如十分恐懼之時，口液片時的停止，（嘴裏乾得沒有唾液）……等等皆是。加

之每個人因爲生活，教育，習慣，與所處環境的關係，那應當有的反應，也未必每次部儘量的放展出來；有時固甚顯豁，譬如乍聞了詫異的話，不免要目張舌橋；或有不如意不痛快的事，面色就會難看。這是習見的了。有時則甚微甚暫，且甚複雜，不易爲人注意；譬如在人事匆忙的時候，我們也看見一個人忽然眉頭一動，或眼珠一轉，或臉色一呆，或嘴唇一顫，或在走路的時候忽然一立定，或在說話的時候忽然一咳嗽，俱是極快極短促的動作，雖然這也是反應，瞞不過我們，但其意義，却並不十分明顯的。這許多動作之中，最是可以說明心理的，當然是那最容易看得見的動作了。於是動作與姿態，竟成了心理的符號標誌，說明招牌。

五　人類表情的觀察

主張進化論的生物學家達爾文氏，在他所著「人類與動物的情感表現」一書的序言裏，聲明他在一八六七年，曾提出十六個表情問題，寄給許多分散在世界上荒遠而歐洲人所不常到的地方的朋友，請他們實地觀察各處土人表情的狀態，[illegible]所引起這樣表情的環境。他的目的，是要考證那徒有其說的，一世界所有人種，表現同樣的情感，都用同樣的姿態與動作」一種主張，是否可靠；尤其要調查與歐洲人絕少接觸的土人。倘如幾個絕不相關的人種，表現情感，居然會有幾項相同的動作；則此類動作，可目為根本的天然的了。他一共收到三十六份答案。觀察的範

圍，包括澳洲土人，近北冰洋海島裏的土人，馬來人，中國人，印度人，非洲黑人，南美與北美的土人。他的十六個問題，照譯如下，括弧內是我加的說明：

(1) 驚愕的表現，是不是張開口，張開眼睛，並抬起眉毛？

(2) 人種的皮膚，凡是看得出發赤的，在羞慚的時候，是不是臉上會發赤，又這種發赤，向下推展，至如何程度（意謂耳朵頸項之下，亦發赤否）？

(3) 人當憤怒或倔強的時候，是不是縐着眉，豎直了頭與身體，挺着胸脯，揑着拳頭？

(4) 人當深思專慮的時候，是不是攢着雙眉，或將眼睛的下眼皮縐了起來？

(5) 人在不大高興的時候，是不是口角掛下，眉頭（指近鼻處而非眉梢）抬起，以致眉毛成內高外低的斜形；同時額上，祇在中部有橫的縐紋，但非如驚愕時抬眉，全額有紋？

(6) 人在高興的時候，是不是眼睛閃耀着，眼皮四週微微有縐，而口角扯開？

(7) 人當輕蔑或斥辱別人的時候，是不是那向着被辱人的一邊，上嘴唇的一角，微微掀起？

(8) 固執頑梗的表現，看得出否？普通祇是緊閉着口，眉毛低壓，微縐而已。

(9) 鄙夷的表現，是不是上下唇微微伸出（俗謂撅着嘴）？

鼻孔掀起，稍爲出點氣（俗謂鼻子裏哼了一聲）？

(10) 憎嫌的表現，是不是下唇往下捲，上唇往上捲，忽然噴一口氣，好像要嘔，亦像嘴裏有物吐出？（這是罵「呸」的動作，美國人祇吹口氣，呸不出聲音來的。）

(11) 十分恐懼的表現，是不是同歐洲人一樣？（其實恐懼的表現，最是相同的。）

(12) 笑是不是也會趨極端，笑出眼淚來？

(13) 一個人要表示他不能防止人家的行爲，或他自己不能作爲（沒有辦法）的時候，是不是將肩頭一聳，兩肘靠着身子而伸出兩手，攤開手掌（朝上），又將眉毛一抬？

(14) 小孩子惱怒的時候，是不是撅着嘴，兩唇伸得很出？

(15)　虛心（自知有罪），狡黠，嫉妒的表現，看得出否？——惜我未能將這裏的表現，用文字敍說出來。

(16)　是不是贊同便點頭，反對便搖頭。

達爾文根據了所得的答案，而下一斷語道：「同樣心理的表現。全世界是顯然相同的。」

六　強烈情感所引起來的身體變化

生理學者康能W. B. Cannon在所著「痛怕怒餓時的身體變化」一書中，對於怕與怒兩種強烈情感所引起的生理變化，有詳細的說明。他用科學方法實驗的結果，可簡述如下：

甲　怕或怒足以停止腸胃的收縮力，因而停止了「腸蠕動」

(Pristalsis 將未消化之食物，推之向下，至排出體外爲止），而人即有沉悶憔悴的感覺。

乙　怕或怒停止口液與胃汁。

丙　在腰子上面有寸餘長的腺，在怕或怒時，大爲活動，其汁流入血中，使得：

（一）血從臟腑流入附骨的筋裏（渾身筋骨，因之增加了氣力）；

（二）肝汁流入血中，變爲糖質者加多（糖即血之燃料）；

（三）筋的疲倦，減少；

（四）血液凝結的時間，亦減（故如有創傷，容易結痂）。

總之，人當大懼大怒的時候，身體有許多部份，暫時停止工

作，集中了材料與力量，以應付目前的危險。——康能的試驗，雖僅限於怕與懼兩種情感，尚未能包括其他較和善的情感；但其試驗室中之成績，大足證實別的心理學者觀察人事所得的結論，就是人的情感衝動，實際就是生理上（尤其是身體內部）起變化，而此類身體的動作，多是有幫助性質的。

七　表現情感的兩個原則

達爾文研究情感表現的結果，主張三個原則。但近世心理學者，以他的第二個原則，與別種科學結論相衝突，故暫時置而不道，而承認其第一第三兩個原則。淺述如下：

第一：某種刺激，引起某幾種有益於需要的動作；積之旣

久，成爲習慣。於是凡逢此種刺激，此數種動作，即隨之而來，即使生活環境已改，應付不必用舊日的方法。故此數種動作中，有數項已失去効用，無存在之必要了。但因習慣的原故，仍未免會「照例奉行」。所以當大怒的時候，除了上節所述血液胃汁等變化外，我們的面孔上，形狀非常難看，頭髮根根都立起來（這因原始時代，我們爭鬬的時候，將容貌在頃刻之間，改大改醜了，可以駭退敵人）；又不住的磨牙（這因當初原用牙齒去爭鬬的）；重言之：

1 血液改變等，是現在有益於需要的動作；

2 頭髮豎起等，是從前有効用，現已無益，但因習慣而存在的動作。

此外則動作之有益的，尚可移用到別的事物上。例如有人因爲有困難便搔頭；迷惑的時候，便揩眼睛，咳聲嗽；這都因爲從前的時候，所有的不適，用簡單的搔，或揩，或咳，就能解除的。又如一個人談到慘酷情景，往往閉了眼睛搖頭，好像恐怕看見似的；又如想一件事，想一個人，往往抬起眉毛使得眼睛容易活動；或竟斜視着天花板，好像那事那人，就在面前，可以看得見似的，甚至於打撞球的時候，要球往東邊去，身子便也向東邊歪；用剪子剪物的時候，下巴也跟着動；台上歌者的聲音，偶爾沙啞，台下的聽者替他咳嗽；看人家跳高，自己腿裏也用力。這是：

3　**同情動作**，在別處有効用，因習慣而誤爲此處亦有効用

的。

以上都是普通的，尚有一種特殊的，即某人有某種心理時，常有某種奇特的動作，看去似乎毫無用處的。這是：

4 從前對於個人有効用，現已失効，因習慣而存在的動作。

這就是情感表現第一個原則，動作須是有益或是從前有益而成了習慣的。

第二……………（刪去）

第三：有許多動作，雖亦是表現情感，但係神經直接的行爲，並不是有益；與習慣或需要，無多大關係；甚或非徒無益，而且於我們的對付環境，有不利或阻礙的。如鬚髮變白，如手足

震抖，如渾身汗淋，如尿屎直流；這種種都顯然與第一原則衝突。好在此類動作，是不十分多的。

八　表演的動作

心理所引起身體的變化，不都全是看得見的；而看得見的動作，又不都是全由我們做得了主的，（如握拳切齒，完全作得來主；呼吸急促，祇做得一半主；渾身汗淋，完全做不得主。）其中我們看得見而又做得來的動作，就是可以為表演戲劇的動作了。

——刊民國十七年五月「電影月報」

你的身體服從命令否

一

所謂心理作用，即是一個人受了刺激（Stimulus）而發生的種種反應（Response）。反應就是身體的變化；其流露於外，看得見的，就是動作與姿態，這在上文已經討論過了。至於刺激的性質與種類，實不外乎以下四者：

(1) 一樣物件：如一把刀，或一張小照，一個戒子，一陣風雨，一片月色之類；

(2) 一個人：如我的仇敵，或知友，或戀人，或一漠不相識之人之類；

(3) 一件人事：如某人生子，或某人病故，某人拔出手鎗，某人勸了我幾句話之類；

(4) 一種情形：如大旱成災，人民沒有食物，或社會成見，輕視優伶之類。

這都是人生的刺激，一個人自朝至暮，自少至老，祇是繼續的受刺激，繼續的起反應。而表演的藝術，也祇是假定某種刺激的存在，而從事於摹做人生的反應便了。

二

在生活時實際所起的反應，無有不充分，無有不適當的。譬如說，一個人好久沒有喫飯，餓極了（刺激），那胃裏的筋，便起了收縮，使得他甚難過，眞是手足無措，走頭無路（反應）；忽然看見路上有梨（刺激），立刻爬上去，採得幾個喫了充饑（反應）；及至喫飽了，胃的收縮停了，他纔看了滿樹的梨，不想再喫。又如一個人，露宿在野，一陣風來，吹得很冷（刺激）；他渾身發抖，牙齒打戰，必然尋個地方躲避，或者奔到樹後（反應）：甚或因爲沒有樹，就在地上掘個洞，把身子鑽了進去（反應）；直至風吹不到他，不覺得冷了，總會安心睡覺。這種反應，都是自然發生，無非欲使他不饑不寒；而且必待原來的刺激，失去了効力，方纔停止，當然是充分（足以應付環境的需

要）與適當（不錯誤不浪費）的了。但是在表演時候，摹做人生的反應，往往不能如此；那演員儘管摹做了一切的動作與姿態，儘管手足無措，走頭無路，儘管爬上樹去把梨喫了，而觀衆並不信他是眞餓。或者儘管渾身發抖，牙齒打戰，儘管躲避到樹身背後，而觀衆並不信他是眞冷。甚而至於那演員很明白的了解，所須表演的餓與冷，很巴結的想把餓與冷傳達出來，然而始終力不從心，他的動作與姿態，不能達意，雖有誠懇的志願，而身體不能服從命令。他所摹做的反應，不是缺少了必要當有的動作與姿態而成不充分；就是加添了幾件不需要無意義或有別的意義的動作與姿態，而爲不適當。結果總是不像眞！那人生受了刺激而發生的反應，自然而然充分與適當，如此之容易，而一到舞台上鏡

頭前，摹倣這種反應，就會欠缺，過火，僵，錯誤，做作，覺如此之難，這是什麼原因呢！

三

摹倣的反應不容易像眞，豈不是因爲人生受刺激的時候，一切刺激，都是實際存在的，所以自然能引起充分適當的反應，而在表演的時候，刺激並未實際存在，祇憑言語代表，或想像所得，祇假定刺激的存在，而實際上身體並未直接受着刺激；所以那反應的動作與姿態，也遂不能充分與適當麼？

這一點，的確是絕大的困難，所以表演的時候，最好能將環境弄成十分眞實；所有的刺激品，多一分實際的存在，那演員的

動作與姿態，便容易像眞一分。張石川導演影戲的時候，很注意房間的大小，傢俱的佈置，墻壁上懸掛的字畫，桌上陳列的物件，以及演員的衣履服裝等等。他常常的說，「佈景搭得像，戲也可以做得像些」，就是這個理由。美國白勒斯歌 Belasco 是一位寫實派的好舞台監督，他有一次佈置一間醫生的診病室，不但是醫生的用具，應有盡有；而且書桌上有眞的開藥方的紙，抽斗內有眞的記錄病狀的簿，架上有眞的醫藥書。他說，「書裏字很小，台下觀衆，決計注意不到，也看不清楚的；但是台上演員，拿書做戲，或者偶然看見書裏的字；我用眞的醫藥書，是爲了演員的利益了。」也就是這個理由了。

在舞台上表演，單獨一個人做戲的時候很少，對方至少還有

一個演員。他的行爲，他的言語都是我的刺激，所以舞台表演，簡直是相互着輪流着，發生反應與刺激的。影戲裏表演，雖然是許多人同場；但因不能一個鏡頭到底，而須移近移遠；又因重要的戲，必須用特寫；所以演員大半須單獨努力，各人做各人的戲。對方不是演員，而是箇導演。一切刺激之來，又多轉一個灣，間接又間接了。於是有人說，做舞台戲，比較做影戲容易。但其實是錯誤的。影戲有一特別便利，舞台戲斷斷所不能有，就是影戲的表演，無須一氣到底繼續工作，而可分段拆開，因之得以利用別種與題無關而實際存在的刺激，來代替那劇中假定存在的刺激，以求引起充分與適當的反應。舉幾個例一說就明白了。

例一：美國某導演，令一女主角做「心裏不大高興」的表

情，做了半天做不對。她一用力又過火了，而且她是嘻嘻哈哈，愈做不對，愈笑得起勁。導演沒有了辦法，偶而看見她的姊姊來了，也是個名角，導演便私自對旁邊的人說道，「當初倒沒有請他姊姊演這個角色，悲劇當然是她姊姊演得好。」他故意低低的說，却故意使那女主角聽見。她的表情，立刻就做對了。

例二：中國某君，導演兩個臨時演員。有一個須說字幕「你太可惡了，你竟干涉我的自由，干涉我的戀愛麼？」說的人應當有一點不耐煩不甘服的態度。不料這兩位臨時演員，不是讀過許多書的人，平常與「干涉」「自由」「戀愛」等字眼，發生的關係太少了。所以雖亦

多少了解這句話的意義，而絕對不覺得刺激、說的人聽的人都不生情感，都做不對。後來導演想出一個法子，換一句話給他說「你這隻猪玀，我軋姘頭，關你什麽事！」兩個人的神情都做對了。

例三：某次需要表演「喘息不定，話都說不上來」，因爲做得不眞，索性將拍戲停頓了，讓演員在荒地上跑圈子，直至眞是跑得透不出氣來，再攝入鏡頭。

例四：哭不出眼淚來，於是在眼皮上揩薑蒜，或者眼眶裏滴入薄荷糖，或者睜開兩眼，瞪着炭精燈，

以上所利用的幾種刺激，都是與題無關，不是劇情所許可的，然而所引起的反應，却是充分適當，可以應付劇情的需要

的。這就是做影戲的便宜了。固然導演一切戲的秘訣，是將故事劇情劇中人，都說得十分明白，使那演員自己感覺得劇中環境的刺激。至必不得已時，導演始亦直接供獻一些刺激。但因舞台上的表演，是繼續的，不能利用外來的刺激；一切與題無關的事物，亦不容攙入；譬如舞台上需要表演「喘息不定話都說不上來」，豈能允許化好裝穿好衣服的演員，在大門外馬路上跑五個圈子再上台麼？所以表演影戲，雖可由導演時常直接供給實際存在的刺激；而表演舞台劇，則須依賴演員的想像力(Imagination)。如果演員的想像力不高，不能感覺到那假定存在的刺激，無論如何，表演就不能像真了。表演舞台劇，是取巧不來來，其難在此，再以舞台劇論，也是現代時裝劇，寫實派劇，容易表演；而

古裝歷史劇，浪漫派劇爲難。因前一類實際存在的刺激多，後一類比較的少了。總之，愈是需用想像力多，愈難演；愈是祇可使用假定存在的刺激以引起反應，那反應愈不易充分適當，愈不容易像眞了。

四

做戲做到如此，——要靠着實際存在的刺激，以引起我的適當充分的動作與姿態，——未免太辛苦了，太不經濟了，太是做人而太不是做戲了，也太不是藝術了。表演的藝術根本就在能想像劇中環境，而感覺得那假定存在的刺激。譬如劇情說，「這個人在嚴冬下雪的時候，祇穿得件薄薄的棉襖，敵不住寒氣。」如

果這齣戲，須在夏天表演，穿一件單布衫還嫌熱的時候，演員想有實際存在的刺激，當然辦不到了。但如果演員是富於想像力，他自然能將他搬到嚴冬風雪的環境裏去，自能感覺到冷，自能引起受了冷風以後的反應。又如果他是個有經驗的演員；而這齣戲練習次數也多了；他一切的動作與姿態，有了精密美善的組織了；他竟可一方面因爲天熱出着汗，一方面仍做怕冷的表情，使得看的人相信他是眞冷。所以最不會做戲的人，最須要實際存在的刺激。而高一點的演員，或者還用實際存在的刺激，來領一領路；（例如用生薑蒜塗眼皮引出一點眼淚，以後却能眞哭，眞流眼淚。）或者用一點不礙劇情的刺激，來幫一幫忙；（例如美國攝影場上，表演悲哀的戲，旁有樂隊，就奏悲哀的音樂！）至於

最高的演員，他能用他的想像力；給他自己刺激。他眞能假定刺激的存在；他的接受刺激的官能，是格外的靈敏；他的眼睛，能看見此刻此地並不存在的形象；他的耳朵，能聽到此刻此地並不存在的聲音；他的舌頭，能辨出此刻此地並不存在的滋味；他的鼻孔，能嗅着此刻此地並不存在的氣息；他的皮膚，能覺得此刻此地並不存在的情境（如寒與熱）；他的手掌，能摸着此刻此地並不存在的物品（舞台上死人頭上的冷汗）；雖然戲劇中環境與事物，不能不是假的；但是他所有的感覺，却是眞的！雖然一切刺激，實際上祇是假定的，但他身體上所受的刺激，却是眞的！因爲他的想像力如此之大，刺激被他弄得存在了，弄眞了；他的動作與姿態，當然便是眞的刺激的反應，當然充分適當了，當然

像了！所以研習表演術的人，先可不問你的筋腺（你的造成動作姿態的筋與腺），是否服從你的命令；你先須訓練你的神經，使得你的接受刺激的官能，居然會感受那假定而不實際存在的刺激，有十二分靈敏。使得你的感覺，跟着你的想像走路，要絕對服從你的命令。

（附錄）世上有一部份人，因爲遺傳，家庭，教育，習慣，及其他特別環境的原因，他們的想像力，格外强大；他們的感覺，格外靈敏；他們的接受刺激，也格外容易。這種人平時做人，很容易高興；很容易起勁；很容易快樂；但也是很容易生氣；很容易悲觀；很容易灰心；這種人，我們說他的性格與做戲很相近；或者說，他有演劇的天才；甚而說，他

有藝術家的脾氣。

五

在表演的時候，如果演員有靈敏的神經，豐富的想像力，能夠自己感覺到劇中環境的刺激，表演的工作，已經有一半成功了。其餘一半，就是演員的身體，那造成動作與姿態的筋與腺，還未能絕對服從命令；以致所發生的反應，縱然在人生實際上，或者是充份適當，可以滿足生理的需要了，而在藝術上，却未能充份說明劇情，使觀衆容易了解，且認爲自然與可信。現在有兩件複雜而甚有趣味的事情，可用來引證。

（一）某次有一位新進的女演員，在一部影戲裏扮演一個孤女。

劇情是「她的生母已經亡過了，她有陰險的後母，時常攛掇着她的父親罵她打她虐待他；有一天晚上，她又寃枉挨了一頓罵，不許喫晚飯，她回到自己房裏，獨自對了一盞半明不滅的油燈，髣髴就見她的生母，立在面前喚她安慰她；不禁口裏喊着姆媽，放聲痛哭起來」。這一段很有表演機會的戲，可惜那女演員哭得不好。她先是不會哭，費了長時間的練習，還是哭不出來。當晚那拍戲的工作祇得停了。次日，導演想了許多方法，把可以使得女子們感覺痛苦的事，差不多都暗示或譬解給她聽。最後她果然大為感動，果然眞的傷心，果然號咷大哭起來。她這哭是十分誠懇，十分眞摯的；在隔壁房裏的人，聽了也覺得甚為悽

（二）

慘，以爲這是難得的表演與導演了，都忍不住要跑到攝影場裏去看。而不幸她的哭，竟是一點不能適用。因爲她雖是眞的傷心，雖是放聲痛哭，雖是哭出眞的眼淚來，而她的臉上看去只是在那裏笑。如果攝在鏡頭裏，映在銀幕上，觀衆必定誤會了她在那裏假笑；決不會相信，她在那裏眞哭的。

有一位男演員，平素情感很有蘊蓄，從來不疾言厲色的。在某部影戲裏，扮演一個武人。劇情是「他聽說素所相識的軍官，做出一件傷天蔑理的事，他義憤塡胸，赫然震怒，痛罵其人無良」。表演這段戲，於英雄氣中，須帶一點粗暴氣；當然與他本來情性不相近，全須靠他的藝術本

領的。他先是在發怒的時候，不夠威武；待練習了幾次而仍舊做不對，忽然過份的注意自己起來；甚至纔一舉手，纔一動作，便覺得不好，中止了重做，如是試驗了足有一個鐘頭，那導演以及在旁看的人，也替他着急難過。這時那演員對於他自己，因爲儘管做不好，一個人妨害了全體的工作，却甚爲惱怒。這是他第一次給人看見的盛怒，頭上血管爆起，眼睛都紅了，他更巴結出力的做戲，使勁的拍桌子，頓足，叫嚷，指手劃脚，但他的動作與姿態，反而變成了混亂的，短促的，破斷的，矛盾的，使得那看的人，簡直不知所云。那演員雖是眞的盛怒，竟絲毫不曾將盛怒表演出來。後來大家停止了工作，索性忘記了拍戲，

隨便吸煙喝茶說笑話，休息了半個鐘頭再演；不意此次那演員祇練習了一回，就做對了。

這兩種情形，恰恰與本章第二段所說的相反。第二段所說的，是演員沒有感受着刺激，所以引起的反應有欠缺；所以摹做的動作與姿態，看上去總是浮面的，空虛的，勉強的；所以戲都做得假了！這是接受刺激的官能，不能服從命令的結果。此段所說的，是演員縱然感覺得刺激，甚而實際上身體起有相當的反應，而一切動作與姿態，仍不能將劇情表現出來；即仍未曾將觀衆所公認某種刺激所必須有的反應，摹做完善，這是造成動作的筋與腺，不服從命令的結果。前一類其實是沒有戲做，而硬去做戲；是限於演員的天才，平日的修養。後一類是很有戲做，而苦

於做不出，是一種辭不達意的毛病。

六

表演的辭不達意，從心理生理上解釋，就是某一種刺激，在某一種情形之下，通常地，自然地，本當引起某種反應，但這種反應，在未曾能夠完成之前，忽受了干涉或阻礙，以致不得不就此全部或局部放棄了那原來的，而又去採用增添了別的反應；結果是演員的動作與姿態，不全是原來當有的，也不全是中途新添的；却是混合的矛盾的；所以看的人，無從推斷出那刺激的程度或性質，而一切表演，遂至不能明顯的達意義了。簡言之，是演的人「眞個做了」，而看的人不懂。蓋一種反應，固不必限於

爲一種刺激所引起，（例如很亮的光，使得人閉上眼皮；而一陣風過，或用手在眼前一揮，也可使人閉眼皮；卽一種刺激，也不一定是祇引起一種反應，（例如一碗爛熟噴香的紅燜蹄子，在腹中饑餓的時候，大塊拽着喫；而盛筵之末腹中裝滿了魚翅海參，就未必動箸。）但就一般普通的人生而言，觀衆的心目中，往往認爲某種刺激與某種反應相連；在看見某種刺激，便預期有某種反應；或看見某種反應，便認識是某種刺激。如果二者因果之間，受了干涉或阻礙，在普通觀衆眼裏，一切行爲，無怪乎都是失去意義的了。至於那反應時發生的干涉與阻礙，又都是從演員自身上來的，至少有兩種不同的原因：一是演員生平的特殊習慣；二是演員臨時的刻意求工。

七

同一性質的刺激，而如發生時的情形不同，所引起的反應必甚異；譬如有人誤會了我們；錯怪了我們；冤枉責備了我們；普通的人情，看說這句話的是何等樣人，就會用何種反應去對付他：如果是地位比我們低的人，而我們的權力，完全可以支配得了他的，我們或者用很嚴厲的態度，大大的訓斥他一頓；如果是我們親近的人，而一向是感情很好的（如老婆），我們或者用很和善，甚或嬉笑滑稽的態度，隨便聲明幾句；如果是我們恭敬的師長，極不願意他對於我們有不良印象的，我們或者很小心很誠懇很客氣地解释一番；如果是他的地位比我們高，他的權力足以

不講理的壓迫我們的，我們或者將十二分委屈隱忍在肚裏，不去同他無謂的爭辯，招取眼前的喫虧！所以同是一句寃枉話，而反應乃種種不同如此！但是倘或有一個人，素來是受不起寃枉的；不論那一個人錯怪他一句，他就要跳起來剖白，什麼公司愛妻尊師，全不管。社會便讚美他是戇直；而一受寃枉不免鬧出來，就是他的習慣了！倘或又有一個人，素來喜怒不形於色的；無論那個人錯怪他，他決不願意急不能待地剖白，對於下屬上司愛妻尊師都一樣；社會便恭維他是深沉；而受了寃枉暫時往肚子裏嚥，就是他的習慣了！一個人的特殊習慣，就是他對於某種性質的刺激，有一種特式的固定的（至少是大同小異的，）屢試不爽的反應。這種習慣，足以干涉妨礙表演時的動作與姿態，是顯而易見

的了。表演的技術，原是要叫那演員，揣摩了人情，摹倣那各種不同情形下所發生的不同反應。如果演員先有了特式固定反應的拘束；如果他筋與腺的活動，先有了一定的規程，他的身體，怎麼還能自由；怎麼還能服從命令；怎麼還能有變化以適合劇情的需要呢！使戇直的人表演深沉，徒然喫力，使深沉的人表演戇直，諸多不便，豈不是表演的常識麼！

習慣的干涉妨礙表演，並不必完全打消原來的動作與姿態。如果戇直的人，一點不能深沉；或深沉的人，一點不能戇直，他們決不能在舞台上或攝影場裏，立足有三天之久。既名為演員，多少會有一點表演能力的。但干涉妨礙的結果，實能使動作與姿態，看上去不準確，不干淨，不圓滿，不痛快，觀衆或是不能了

解，或是發生誤會，至少是不副期望，覺得不知在什麼地方有點欠缺，遂至雖能明瞭意義而仍然懷疑，雖相信而不能放心，雖認識而不敢結實！曾見戇直的人表演深沉，便好像是時時刻刻要爆發出來；雖不開口，而努力制止開口的形狀，表示他的要鬧出來，比了開口還要明顯是不能眞的「沉住氣」。又見深沉的人表演戇直，雖是滔滔不絕的爭辯，而好像時時刻刻想停止，想中斷，嬾得繼續，怕於進行，時時露出並不是心裏要說這許多話，實是祇有一半心思要說，是自己強逼着自己，勉強着自己說的。總而言之，這種不對或不够的表演，都是因爲習慣的原故，是辭不達意便了。

有時個人習慣的養成，由於社會的影響，旁人的傳染。此種

動作與姿態，雖是有普遍性的但是因爲違反生理的需要，且足以干涉妨礙表演時自然的反應；宜當立卽改正，不可再容其存在的。例如三十年前，讀了兩句書的人的招牌，是瞇着眼睛，彎着背，聳着肩，反背着手，搖而擺之踱方步。演員如果成了這種習慣，祇好表演一種角色，就是三十年前的讀書人了。做演員的寧可廢除了這種習慣，到必要扮演這個角色的時候，再去留意的摹做。又如中國的婦女，在笑的時候，往往忽然將脣收閉，縮成一個尖嘴；那口的四週，以及鼻子上，綴成許多紋路，形狀是非常醜陋難看的。這個習慣，凡是三十歲以上的婦女，大半都有；三十以下就好了不少。我推想原因，大約是古代中國不許女子暢笑，就使笑也不許張開大口露出牙齒的，平常笑的時候，用手巾

掩着口；但或有時掩口不便，而已經笑了出來，猛然想起不露齒的古訓，連忙將兩唇緊閉攏來，掩蔽了牙齒，遂都像了尖嘴猢猻。現在幸而是逐漸的改善了。

至如第五段裏所說的，女演員哭的時候像笑，却不易尋出造成習慣的理由來。從前却有人解釋過，爲什麼有些人笑的時候像哭，說是因爲小的時候，周圍所看見的人，尤其是保姆乳娘，愁眉苦臉的居多；或者小時的家庭，生活與境遇，都充滿了痛苦；或者他成人時，有過一件極大的憂鬱，後來始終不曾解除。總之，在兩歲至十八歲，身體的習慣最容易養成的期間內，如果他的悲哀閱歷，太以多過於他的快活閱歷；或竟全是悲哀，一點沒有快樂的閱歷；他臉上的筋肉，不表示情感則已，如有表示，都

是悲哀。因為筋肉的動作，是這樣慣了久了；臉上的暨紋，刻得深了；當然到後來，雖是發笑，而肌肉不免沿用習慣的姿態，像是哭了。這個筋肉習慣解釋，是否也適用於哭時像笑的人，不得而知，惟有將她全部生活的歷史，交給心理學者，嚴密的考查，或者可以尋出科學的答案來，否則祇是瞎猜罷了。不過一個極誠懇的演員，因為惡習的干涉與阻礙，而致哭時像笑，真是不幸之至了。

八

感受了刺激所引起的反應，都有自然的層次和程序的；性急不得，催趕不得的。如果表演之人，在外再一用力，必然增添許

多新的動作與姿態，必然反將自然的反應，加以干涉與阻礙了。這種刻意求工，實是戲演不好的一個大原因。那混雜矛盾無意識的亂動亂做，觀衆顯知其不當，可以無庸多說。而最最要不得的，就是演員在覺得他自己的表演，不曾充份沒有力量的時候，去用似是而非的代表性的動作，來替代自然的反應。（這個毛病，不必定是那心慌意亂上場昏的演員所獨有，即甚有訓練閱歷之演員，有時亦不能免。）什麼是代表性的動作呢？就是用一種比擬的動作，來代表我們所要表現的意義或情感；例如說：「六尺長」，便將兩手比做差不多這樣長短；「兩尺高」便將身子略蹲，手掌向下，比出差不多這樣高低；「咱是狠的」，便伸出右手大姆指來；「你不要臉」，便伸食指，括括我自己的臉皮……

之類，都是了。

手同手臂，在人生實際上，用途是非常之多的；所以手同手臂的動作與姿態，是非常繁複的；內中雖祇是一部份，有代表意義或情感的能力；然而一切代表的動作，幾乎全在這個狹小範圍之內；全靠着手同手臂，而很少運用身體的別部的。這種代表性的動作（Representation），在表演的時候，固然有相當的需要，不能完全不用；但最大的用處，是在演說術裏；因爲演說的時候，表現意義，比較表現情感爲重要。即有情感，又以演說的人，不能不保持身份與尊嚴，自未便在講台上多動，或儘量的裝腔作勢；祇得利用了手與手臂，來代表一切了。但是在表演的時候，所需要的，是完善的摹做人生受了刺激所發生的反應，要從整個的動

作與姿態裏，看出心理來。人身上沒有一部份是不應當運用的！人生所有的動作，祇要是自然流露出來的，沒有不可採用來表現意義或情感的。所以表演所用，實是有發現性的動作（Manifestation）；乃是一個人受了刺激以後，自然而然的發現（達爾文所說有益於需要的動作）；範圍之廣，効用之大，當然不是那「人為的」甚或「武斷的」代表方式，所能及得的。總之，全身的反應，如此之完備，如此之豐富，豈是區區兩隻手與手臂，所能替代的呢。

那刻意求工的演員，有時是自身充滿了情感，而惟恐觀衆看不出；所以急於要想方法代表出來，結果是兩隻手動得最多。即如第四段裏所說盛怒的表演，愈是在他着意與巴結的時候，愈不

能達意；偏是隨隨便便之中，一演就合格了。豈不是因爲着意；便橫添了阻礙與干涉；隨便，反可任從等候那身體從容地去發生那自然的反應麼！

九

總結一句，表演的目的，就是將一個人的身體，在實際人生受了某種刺激而引起的反應，能在舞台上鏡頭前，依從了那演員的意志，忠實準確的發現出來。那最好的表演，不是浮面空洞（缺少情感即未受刺激）的摹做動作；也不是勉強造作（人力假定，非自然流露）的代表動作；而係自然的當然的必然的發現動作。所以表演的時候，看上去隨便容易的很，演員並不會着力費

事；正如一朵花，受了陽光的熏灼，自然會開放；正如一顆糖，受了濕氣的浸潤，自然會溶化；但是那開放浸潤的程度遲速，有多少須受演員意志的管束與支配，這就是表演的術了。一個有訓練有閱歷，身體能服從命令的演員，不論劇情是什麽性質，有何種需要，第一，他能立刻感覺得環境中的刺激；第二，他的身體對於這項刺激所能引起的幾種反應，也都有能力立刻去摹做表現，祇待那最後的決擇，從幾種反應中，採用一種便了。表演的藝術，是用演員的動作與姿態，來說明劇中人的心理。簡言之，表演就是說話；不過演員不單是拿嘴來說，而用身體全部來說便了！

十

表演不好，就是演員的身體，不會說話。如果演員感受刺激的能力，不夠靈敏，便如在大庭廣衆中，和人高談闊論，而其實是聾子；旁人所說的話，本都沒有聽見。或則雖不是聾子，而知識不足，所聽見的話，未能十分了解；所以儘管他話說得多（努力表演，）未免是文不對題了。又如果演員發現反應的能力，不甚充份，便如和人高談闊論，耳朵雖是精靈，旁人的話，句句聽得懂得；而或者因爲生成大舌頭；因爲口吃；或者因爲急切中，說話沒有組織層次頭緒；所以儘管他話說得多（努力表演），未免是辭不達意了。對於第一種缺點，不是練習了身體，就能補救

的；一半是天才，一半靠修養（見第四段及本段附註）。但對於第二種缺點，倘如演員能勤於練習，沒有會不奏效的。凡本節以及後文所討論的方法，都是在這點上注意。

大凡練習應當分作兩個步驟。先是根本的練習，將演員個人的習慣，其太不普遍的，難看的，成爲毛病的，即行改除，同時使得他的全身，靈活柔輭，容易做種種動作與姿態。次爲特別的練習，須假定一種刺激的存在，令那演員，用他的手足頭臉眉眼身體的各部，單獨地或聯合地將一切可能的反應，分別摹做出來，使得那演員，不但對於某種刺激與某某幾種反應的因果關係，懂得記得，並且他的身體，曾經實地做過，試驗過，閱歷過；以後一感受此種刺激，甚至祇須一提起這種刺激，立刻便反

應來了！其純熟如喫飯走路，可以不用心思，或心思用在別處，而仍可進行無阻。必如此，纔可以算得身體會說話了。

附註　所謂修養，演員不但須多多了解人生；不但須從繁雜的人事中，認識有力量的刺激；不但須熟悉人情世故；不但須理會得，在某種社會，對某種人物，有某種刺激，即可得某種反應；更須推廣他的同情心；更須能設身處地；更須能放棄了主觀，而化身為世界上任何事物，代他們感想打算；更須使得那世界上一切事物（本來他是漠然處之的），現在對他都能有極着實的影響。最好是演員自己去閱歷人生；次之直接的觀察人生；再次之，則凡平常眼前，友朋所傳說，報紙所記錄的，凡載在書籍，科學所剖解，哲學所說

明的；凡作成藝術，詩詞小說所發揮，雕刻圖畫所描寫的；甚至舞台銀幕所表演的，無一非演員間接地觀察人生的機會，都是修養的方法。

——附錄——

根本練習

（目的）使演員對於情感或動作，有管束控制的能力，凡心慌意亂，上場昏，性急，亂動，沉不住氣，表情做不長，急於更變姿態者，尤宜勤習。

（方法一）1仰面平臥在地上，（鋪蓆子或氈子，均無不可，

比在床上好，）手臂伸直，靠着身子，手掌朝下。

2 深深地緩緩地吸氣，將胸部抬起來，腹部低下去，兩肩不可離地。

3 屏住這口氣，五秒鐘。

4 深深地緩緩地呼氣，（不可用力吹，不可一放就放）；將各處筋肉都放鬆，仍舊隨便不用力的仰臥在地上。

5 吸氣的時候，舉起兩手，手掌向天，稍微離開身子放下；呼氣的時候，回至原處。

（方法二）1 仰臥如前，兩腿兩臂伸直，手掌向下。

2深深地緩緩地吸氣，同時舉起右腿，舉至無可再舉爲度；在腿伸直，足趾伸前，緩緩的呼氣，右腿放下。

更易左腿。

（方法三）1仰臥如前。

深深地緩緩地吸氣，同時將兩臂兩腿張開如大字。

2屏住氣，不妨稍久。

3緩緩地呼氣，腿臂回至原處。

（次數）初習時每種四次，逐漸增加，至最多可廿次。於清晨起床，晚間將睡時行之。食物後覺腹中太飽，不宜練

習。

——刊民國十七年「電影月報」——

丙　關於戲劇歷史的

戲劇的起源

一　從沒有人類的時候說起

地球上最高的山是喜馬拉亞，有二萬九千一百四十一尺。地球上測量過的海洋裏最低的地方，是太平洋近日本的某處，有三萬兩千六百四十四尺。從最高處到最低處，共有六萬一千七百八十五尺，約十二英里。在這個十二英里中間，是有生物的。往下去到地球的中心，有三千九百四十五英里是沒有生物的。往上

去，有那無限制的天空，也是沒有生物的（至少我們還不知道）。科學告訴我們說，地球的存在，已經有十四萬萬九千七百萬年。那生物的存在，也有十萬萬年了。

最早的生命，是在那淺的海裏。一切生物，與一切無生物，祇有兩點不同：

（1）自發的動，

（2）易受刺戟。

生命是總在變換著，是一種很不穩固的東西。必須繼續地從四周吸入物質，又不斷地排逐出物質，纔能維持那體內的化學作用，纔能維持生命。因爲有這種變換的必要，生物就有了消化的功能，生活的功能（最初祇是自身的分裂，一個身體化分作兩個。

都活者），後來更有了性別與性交生產的功能。

那不穩固的生命，又須對付那狠與惡的環境，至少須避免一切的危害。有些生物，適應環境的能力强一點，也有許多生物，生來柔弱不大適合；但他們都須爲了生存而競爭。競爭的結果，單獨地零碎地，固然有許多的例外與偶然；但全部看來，必然是那有能力的，繼續着生長與傳種，那缺乏能力的，失敗與消滅：因爲那生來柔弱的（不論在體力或智慧方面），比較地難於得到食物，難於打退敵人，難於應付一切危難；所以成了優勝劣敗，優活劣亡的局面。這就是達爾文「適者生存」（適是指適合，指各方面的强，不單指武力；許多凶猛的野獸，已被比較體力柔弱的人類消滅了，）的學說。

有的時候，環境忽然改變了：如自然界的氣候與地球的變動，甚或如其他物種的壓迫。如果環境是改變得迅速的突然的，一種生物，因爲他的生理組織體式顏色等，忽然失去了適應環境的效用，就許消滅了。如果環境的改變是逐漸的遲緩的，那種生物或許能將那不適合於新環境的部分，逐漸銷退；又將那適合於新環境的部分，逐漸發達。此時他有了新的特質，他成爲一個新種了。這個說明了種類的所以改變。還有時候，一種生物，有些雖遇著某樣新環境；但有些仍留在原來環境內，或竟遇著另樣新環境；結果，各自發達了特質。原來雖是一種，此刻竟至極不相類，顯然地成爲兩個種類了。這個說明了種類的所以歧異。這也是達爾文「自然選擇」學說的一部分。

生命的最初，不論動物或植物，是一種像蛋白而含有炭氮氫氧等的膠體；這是造成一切生命的，科學名原生質。一團原生質，圍繞著中央一個球體（科學名細胞核），外面再包着一個非生活質（科學名纖維質）構成的薄壁，就成爲一個細胞了。這個細胞，也許就是一個生物的全體，也許祇是那無數細胞（很複雜地）組織聯合成的動植物的一個單位。每一動物，除了那最簡單的外，他身體裏的細胞，有不同的兩種：一是組成身體的細胞Somaplasm，一是生殖的細胞 Germplasm。那組成身體的細胞，縮稱爲組織細胞，是專爲對付環境的：譬如轎夫因多走而兩腿筋肉格外發達；算命的瞎子行路時，耳朵和拿棒敲地的手，格外靈敏；都是那組織細胞，適應環境的功能。至於生殖細胞，却是不加入

任何身體活動的；他住在身體之內，滋養着而且是被保護着；直到一個適當時期，他纔鑽出來，生造下一輩。他始終不會直接地受環境的影響，也不會適應環境改變自己；他所傳給子孫後代的，是老祖宗就有的特質，並不是那些新獲得的特質；那受了環境影響而獲得的特質，不是容易可以遺傳的；一個彈三弦瞎子的兒子，既未必是瞎子，更決不是生成會彈三弦；一切生物，子輩的所以像父輩，並不是因爲子輩是從父輩的身體裏出來的；乃是因爲子輩和父輩都是從同一種細胞發育來的；動物的傳代，正和植物一樣。這就是外司門的「遺傳由生殖細胞」的學說。

生殖細胞（按時的出現，成爲子卵及精蟲），實能將一種生物的特質，在後裔中永久保持着；這就是遺傳。如果要後裔的特

質改變，當然先得改變那生殖細胞；誠如達爾文所指出的，環境不但須直接感動了生物的身體組織，並且須間接感動他的生殖系，而後纔有種類的變異。那後天（即獲得）的特質，不能夠遺傳，就是因爲那生殖細胞是生物體內最頑固而不受感化的東西。但事實上種類確曾變異，又可見那生殖細胞也有改變他的組織的時候（或者是化學作用的結果）。那生殖細胞什麼時候改變，爲什麼改變，科學還不能確定的回答。有人說，與其相信環境影響了身體組織，而積累的長期的身體變異又影響了生殖系；不如直說那生殖細胞，完全是偶然地沒有規律地改變；不過那因爲生殖細胞偶然改變而改變了的種類，仍須是適者纔能生存罷了。這是梯佛理斯「進化由於偶然變異」的理論。

這個理論，並不曾推翻達爾文的「天演淘汰論」乃是加以補充，說明生物種類的改變歧異，可走的一個途徑而已。達爾文的「進化論」，我們可以簡單地畫成一個表（那無圈的表示發達的，那在圈內的表示被淘汰的）：

父	二分能力適應環境		
子	[一分能力]	[二分能力]	三分能力
孫	[二分能力]	[三分能力]	四分能力
曾孫	[三分能力]	[四分能力]	五分能力

但是因爲那生殖細胞是最頑固而不容易改變的東西，所以生物的進化是非常遲慢的。從一個含有原生質的單細胞生物，到一個能執筆寫字的人，中間經過蟲魚猿猩等二十四個主要步段，倒是足足費了有十萬萬年。卽以人類而論，計在：

五十萬年前，卽有似猿的人在爪哇等處；

二十五萬年前，卽有似猿較少的人，在歐洲與亞洲；

七萬五千年前；有所謂最早人，在英倫及歐洲等處；

五萬年前，有利安特託人，從亞洲遷入歐洲，廣布歐洲西部。此種今亦滅絕。

四萬年前，卽有眞人或近代人；科學名Homo Sapiens（會思想的人）；他們的特質，他們的性格和我們現在所遇見的

人，很有些相像。

可憐四五萬年間，人類雖多少有些長進，但實在並沒有進化許多。那野人的，甚或野獸的特質（指脾氣性格）仍有不少遺留在二十世紀人的軀殼內。我們雖都想進化成更高的人類，想過着那眞有幸福的生活；但是現在還沒有可靠的科學的方法，一下子而且是全部地，改變了人類的遺傳（卽人的生殖細胞），改優我們的人種。我們祇得一方面竭力去適應環境（不是被環境屈服，是在環境中奮鬬着求生存），一方面竭力去改善環境；而所用的工具呢？那野獸野人，祇能用他自己的身體；那進化的人類，可以用他所創造的種種事物：科學，各式的社會組織，哲學，藝術，文學，以及戲劇。

二　原始人，野人，蠻人

一部人類進化史，就是他創造的成績。人類比起那像人的猩猩，至少已經有了四種便利：

1　他容易取豎直的姿勢；

2　他手上有一個活動的大拇指，可與其餘每一個手指對向；

3　他的前腦長得大了；

4　他的聲帶發達了，能喊出若干不同的聲音，漸成語言。

這樣，他比那猩猩，更有能力去戰鬪那劇烈的環境了。在原始人的時代，有的是巨大的喫人的猛獸；極端的氣候，嚴寒或酷熱，

洪水，狂風，大旱；森林，泥澤，高山，大海等之不能透入或通過；天然物之不易做成工具，兵器，用物，或住所；種種細小看不見，所以不去防備的黴生菌蟲。那環境中，無往而不是人類的仇敵。

人類最初是不曉得組織和合作的，他祇是自顧自。他爲了要戰鬬環境，便不得不各自地去發明或創造物件和工具，來增加他的能力。那極早的野人，即經發明了火的功用，尋得了方法，將火生燃；將火保留；將火限制在有用的範圍內；（他最初認識火，或許是電火燃着了一堆枯葉，或許是腐物的自燃。）經過了幾次嘗試，他曉得把肉及植物燒熟了喫（他第一次熟食，或許是在被焚的森林裏，尋見一隻燒殺的野豬）。做幾個可以存水的土

器或（經火燒了的）陶器。他如果處在嚴厲的氣候裏，他便去尋個洞穴安身。如果氣候是和煖的，他就可以尋一個離水源相近的地方露宿。爲了要掩蔽風雨，他就將樹枝等編製成一塊屏壁；先祇是放在一面，後來纔放在四面及頭頂上，（有時不用編樹而用獸皮。）至於他所喫的東西：動物，是他打獵（寬義的，擒捉及捕漁皆在內）殺了的；植物，是他採摘拾取的。他漸漸地敲了燧石做成兵器，他就有了比野獸更加長更加銳利更加有力的牙爪．可以打死較小的野獸。後來利用獸類的筋腱，樹枝和石塊，做成圈套和陷阱，那大一點的野獸，也可以捉來喫了。

一個野人部落（起先當然是很小的），每天的生活，大約是這樣的：在一個小河或小溪的近邊，並須離山岩不遠的地方，一

羣小人圍着火墊着草坐着。取火大約是用一塊黃鐵鑛石與一塊燧石在一堆枯葉中相擊；但是火一經熄滅是不容易再燃的，所以在不用火的時候，用灰來封着。而且有幾個婦女與小孩，不斷地去檢取尋覓柴木燃料，設在火裏。那有風的一面，也許有一塊樹枝編成的東西遮着。部落裏的「老人」（即洞主酋長），也許在火旁打鑿着燧石，製作種種器具。小孩們學着他的樣，製作和使用這些石器。孩子的身上也許披着，地上也許鋪着野獸的皮。還許有一個婦人，使一把石刀，將獸皮裏面的餘肉刮除。其餘的人。白天都到近邊四處去梭巡，覓取食物；到夜晚一齊回來，聚集在火旁，把火弄旺了，防備野獸來侵害。

在這小部落裏，僅有那「老人」，是個完全長成的男子；他

是這羣人的父，也是他們的主。那部落裏當然還有婦人，有幼女，有男孩。但是一到男孩長大得可以引起老人的嫉妒心了，老人就不能再容他們；或是打殺他們，或是趕他們走。走的時候，也許有幾個幼女跟着同去。也有時候，三兩個少年暫時結伴遊蕩着，等到遇見別的部落，就想法去誘拐人家的幼女；於是他們自己中間，也要爭奪殘殺一番了。那老人的威權，大約可以維持到他四十歲，或稍爲老些。不過到了一天，他的牙齒不行了，氣力沒有了，他的部落裏，就會有一個强壯的少年，挺身而出，與他對抗。將老人殺死，代替他做了部落之主。這時候，全部落裏的男子，都得服從他，做他的奴；全部落裏的婦女，（他的母與姊妹亦在內，）都做了他的妻了。（一部落被別部落征服的時候，

情形也是這樣的。）

那打獵的生活，漸漸進化到畜牧的生活，（譬如捉住一羣野牛，看守在一處，留着慢慢喫。）再進一步，就是將馬羊等類，馴服而豢養了。那檢拾植物的生活，漸漸進化到貯藏植物；再進一步，就是原始的種植了。據弗萊舍說，種植是由於葬埋死人而發明的。（那野人以爲死人是睡去，終究要醒的；所以把死人移入洞穴，或者掩蓋着泥土；同時還將些植物穀類等，放在死人的身邊，預備他喫。這種情形，最可以使得穀類發芽和肥大。）兵器也漸漸地從石刀石斧進化到獸筋的弓，燧石的箭鏃。編樹進化到織草織麻。土器早已進化爲粗的陶器。這時候的人（按照人類學的說法），已是由野人進化爲蠻人了。

部落漸漸地擴大了。爲了補那獵採的不足，多少便從事一點畜牧和種植。但因有了畜牧品，種植品的原故，不能不防備和抵抗別的部落來掠奪；人類在對付天然環境和猛獸以外，更須對付他同類的敵人。到這時候，那部落的老人，不能不容許別的長成的男子存在（不過仍須聽他號令受他約束），部落內已經有了分工，團結，幼稚的組織。

原始式的分工，就是男子去獵取獸類，女子去掘草採果。如果獸類的肉喫得多，那經濟的重心，當然在男子一方面，而成爲重男輕女，「男性業」的部落了。如果偶有一處，天產植物分外豐富，氣候非常相宜，尋取和貯藏植物類食品，比較容易（無須很多的漁獵），那經濟的重心，便偏在女子一方面；追後，進化

至種植，那原始農業，又都在婦女的掌握中；理論上就可以有眞的重女輕男，「女性業」的部落了。但是這種純粹的女高男卑的社會，很少也很暫的存在着；因爲必須外面絕對沒有敵人來侵害，纔有不重男子的可能的。

在第一步，男性業和女性業本可以各自發達：譬如某一部分所處的地方，是不利於農業的；但同時那地方有許多獸類，這部落必然去打獵與遊牧；而他們的生活組織，自然是軍旅性的了。又如另一個部落，處在別樣天時地利裏，也許能發達了農業。但如這兩種部落相遇，那獵牧的部落，因爲戰鬬的能力高强，必然把那農業的部落打敗了。那被征服的部落，性命雖幸保留，財產必全被奪；他們以後的耕種，不能再爲自己的利益，與是爲那戰

勝者的享用了。所以惟一的結果，是造成一種極端父權（家長支配一切）的社會；裏面有一位武力主腦，有極端專制的威權；裏面的女人都是奴，絲毫沒有權利。而全部落的生活，最重要的兩件事，就是打獵與打仗。

（三） 藝術的起頭

一切的藝術，都是人類爲了生存而競爭的工具：當初是這樣的起頭；而以後的進化，更完全是受了人類在某一個時代生產狀況（人類是怎樣的組織着，去覓取食物，維持生命）的影響。

最早的藝術，也許是雕刻。人類鑿擊了燧石，做成斧，刀，箭鏃，及其他用具等，必須弄得光潔與勻稱。或者並非是爲了

美，而祇是爲了使用的時候，可以適合，準確，稱手。

後來有人發現了那石灰煤炭赭石等，可以畫些顏色在石或人的身上，他們就開始文飾他們的身體和器具了。男子在出發戰鬬之前，都要塗些顏色在臉上，許許多多的裝飾，不論是永久製在身體上的：如刺皮，文身，穿耳，穿脣，穿鼻等等；或者是暫時穿戴而可以除去的東西，如綵纓，束帶，圈子，環子，掛物等等，（那時男子的裝飾比女人多），根本是爲了在打仗的時候引起敵人的怕懼的（威武善戰，同時也可引起異性的欣羨）。至於器具上的裝飾，更無一不是爲了實用。用具或兵器上，畫上一點天然的形物，（一朵花一片葉一隻野獸），有時是爲了記錄，（例如一柄鑿箭鏃的石斧上，畫著六對鹿角：意思是要表示，這

把石斧的主人，已經射殺過六隻鹿了）；有時是作財產的記號的（例如兵器和箭上都畫了認號，然後在打獵的時候，一隻中了箭而不即倒地的鹿，奔到別處而死了之後，可爲原來射者認明領取）；有時是作一個部落的標誌，（例如在盾上畫一標誌，庶幾自己人認得自己人，不致誤自殘殺）；有時甚至是爲了增加那器具的效用與威力，即是迷信神權或妖術，（例如在箭上畫了圖形，以爲射時容易中，並且射得遠；又石壁上描畫野獸，以爲能引誘野獸之類。）這些身體上器具上的裝飾，最初都爲生活的實用，漸漸成爲圖畫的藝術。

野蠻人的藝術，大部都是粗糙的；獨有圖畫刻石，發達到很高的程度；這也是受了生產狀況的影響。他們的題材，差不多完

全是自然界的物件。那原始的圖畫，都是寫實的：把那天然及生活環境裏的東西，選擇出來，盡他們的能力，描畫到像眞的一樣。這個却需要畫者的兩種能力：觀察認識的能力，和下手準確的能力。可巧那野蠻人，在强烈的生存競爭裏，眼睛和手的能力，都發達到很高的效率。他們對於許多野獸的性格和習慣。觀察認識得很淸楚；看見樹上一個脚爪印，就可以曉得這是什麽野獸的足跡；還是上樹，還是爬下。同時，與野獸鬬擊，臂和手的使用，異常準確；絲毫不容有差異，（稍有差異，性命難保）。因爲人人必得成一個好的獵者，卽善於用手的人，人人皆不難成爲過得去的圖畫者刻石者了。

部落旣是大了，人也多了，打獵和打仗又是很重要的事。他

們就不得不想出法子，在平時作一種操練，在行動時有一種組織。爲欲使得獵和戰格外有效，爲欲使得部落裏所有男子行動完全一致，那野蠻人便發明了跳舞。

固然，在跳舞的時候，那摹做自然（如野獸的撲躍之類）强烈而有節奏的動作，發洩着（那鬱積在身內的）過剩的精力與劇烈的情感。也可以使得個人感覺愉快。但是最要的，仍是組織的效用：把這一羣野蠻人，（過着無約束及不安定的生活；爲了個人的需要與慾望，各祇照顧自己，）混亂着與散漫着的，在遇到共同危險的時候，團結成一起，同一態度同一志願同一目的去行動。跳舞訓練得野蠻人能合作：跳舞就是原始的軍旅，（其後祀神酬神，以及幫助兩性配合，皆行跳舞；但無不與準備戰爭有關

係）。直至部落愈擴愈大，人數多得不能包容在一個跳舞裏，跳舞（失去了組織的效用）方始退化消滅的，（現代交際舞，至多僅能幫助兩性的配合）。在野蠻部落裏，跳舞總是盛行，因爲是需要的原故。

一個野蠻人，如果感到了快樂或痛苦，他也許叫喊着；並且由叫喊而歌唱着；不過這完全是抒情的個人的。他最初是自顧自的，絕不顧到旁人。然而詩歌也是團結人類的。一羣散漫的人，受了詩歌的影響，可以全體發生同樣的情感。即使語言很複雜，諸部落未能一律，以致能懂詩歌的人比較有限，傳播不能普遍；但在同一部落內，長輩和子孫（許多世代）却是藉詩歌的力量聯絡了。在那傳唱着的「故事詩歌」裏，後代子孫聽見了祖先的呼

喊；這是可以使得後代的戰士聞而興起的。

那跳舞的顯然的節奏，那跳舞時附和着的啞啞或歌唱，漸漸混合了而進化成純粹的（但原始的）人聲底或樂器底音樂。音樂可以引起人類的種種情感：友愛，慈善，勝利的滿意，作戰的剛毅和光榮；音樂可以感化改善人類。那音樂的社會的功用，就是使那野蠻的部落，進化而為高一級的人類的。

（四）宗教的儀式——跳舞——雛形的戲劇

在野蠻人「生存競爭」的閱歷裏，所遇見兇猛不可敵，有威權的東西太多了。因為人類的生活行動，處處都受干涉支配；所以對於這種威權，覺得乃是人類底幸福和生存，所不得不依賴

的。一方面固然恐懼着；一方面又在胡亂地想法子，希望將這些威權，感動勸誘了來爲己用（最好加入他這一邊，助他對付別人；否則至少不來作惡意的阻撓）。於是做出了許多怪事，竟成了種種（無非想欲驅使那不可敵底威權）的魔術，妖法，迷信，儀式。這便是宗教的起原。

宗教是由於野蠻人的幽靈觀念來的。一個勇武有力的「老人」，在他長眠的時候，他的身體，在部落中人看來，依舊（至少暫時的）是存在着，然而同一口唇，此刻已不能像從前之喊出駭人心膽的聲音了；同一腿脚，此刻已不能像從前之飛躍岡陵和深谷了；同一臂手，此刻已不能像從前之作有力的刺擊格鬪了。此刻必有一物已離開那身體；而這看不見的一物，却是實有威

權，可以懼怕的。野蠻人於是有了幽靈的觀念（這觀念，因爲人在睡夢中，雖身未離床，似曾做多少事行多少路的原故，而更加牢固）。幽靈原是生人，所以需要衣食。甚至性交。

此外，天然景象，也在在足以證明幽靈的存在。那些與人類全不相似的東西，何以也像人類一般會移動：樹枝樹葉在風裏搖擺；太陽月亮從烏雲背後鑽出；石塊自山上滾落；溪河裏的水不斷地流着。這些現象，現在都有科學準確的解釋。但野蠻人知識有限；祇曉得一個人對於他自己的動作，他有威權可以作主；便以爲那動的樹枝，草莖，日，月，風雲，電雷，雨，水，陽光，黑暗等，背後必然也有威權在那裏作主。那野蠻人的世界裏，幾乎全被那有威權的各式神道，鬼怪，幽靈居住佔據了。凡有一不

可理解（沒有明顯底理由）的事情發生，他們便以爲那兒狠猛惡有威權的幽靈，於冥冥無形中，又在那裏活動作祟了。以後，每經一次危難，每多一次禍害，對於那幽靈畏懼的感情，便又增加一分。

野蠻人受環境如此威逼，亟思有所舉動，可以避禍求福。事情發生的眞實原因，他既不曾明瞭；遂至猜測而成若干似是而非的誤會。例如崇拜草木的野蠻人，採集收穫時，跳躍着將植物抛揚，以爲舉行了這個儀式，可以使得食物，來年增加產量。這正是因爲他們不曉得播散種子的方法，而從前（一時高興）偶然地抛揚植物發生過效果，其後便沿用爲儀式了。又如因葬埋屍體而見穀類的滋長，有些野人竟誤以爲，種植非得有死屍不可；於是

常時把部落裏年老的人，或把從別的部落裏擒獲的人，殺一個來犧牲了。魔術妖法迷信儀式，都起於這類誤會：以爲舉行了一部（有時僅是類似）的「因」，可以獲到那全部（眞實）的「因」存在時的「果」；以爲舉行了一番儀式，就可以驅使着神靈了。

野蠻人舉行儀式，抱著三種不同的態度：

一。媚神——犧牲，供養，禮拜等等；

二。告神——讚揚，唪誦，祈禱等等；

三。役神——符籙，法器，舞蹈等等；

但惟一底目的，是「得神爲己助」。所以最先的宗敎，是「崇拜物事」 Fetichism ，卽相信某種物件（一枝羽毛一塊木片），某種動作或聲音 爲有魔力的。繼又「崇拜圖騰」 Totemism ，卽崇

拜天然物，如樹石山河動物等；（自承爲其後裔；這是拜物教的社會化：崇拜對象由個人變爲團體的，一個部落有一共同底崇拜物了。）繼則「敬仰薩滿」Shamanism，卽相信祇有部落裏的薩滿（教師術士神官），纔能與那遼遠的神靈接近的；（部落裏年輕力壯的人，正忙於打獵打仗；未能多費時間，事奉神靈。）繼又「敬仰偶像」Idolatry，卽按照人的形像，做成偶像，以爲是代表某種威權而崇拜的。最後「敬仰神權」Theism，卽以爲世界大千，都由神造；關於神的形狀，見解或各不同，但神權是一體承認的。

社會進化了，那宗教的儀式，也隨同宗教思想，變成複雜神祕了；但後來的儀式，却遠不如野蠻時代宗教儀式的與生活有密

切關係。野蠻人每日自早至晚的行動，差不多全被嚴厲底儀式拘束着。儀式就是他的宗教，因爲儀式是幫助他的競爭以求生存的。

跳舞，在野蠻人打獵和打仗底生活中，一天不能離開的；不久很自然地有了宗教的意義，而成爲最重要最普遍底一種儀式。跳舞，原先祇爲興奮戰士底情感，激厲他們底勇氣，約束他們行動進退一致；此刻更爲請求神靈，對於未來的鬬爭，加入他們的一面，降以福利，給以幫助。

其後，人事複雜了，跳舞以奉事神靈的範圍，也愈見寬廣：

甲。有祈求福利的舞。（我國古時有覡巫，說文謂巫，「能事無形，以舞降神。」又北平坤寧宮內，猶藏滿人陰歷

元旦跳神的儀器）。如北美土人的「水牛來」舞，「衆鳥樂」舞，（在肉食缺乏之時舞之），其目的爲增多獵品。又如「求雨之舞」，表演與雲閃電鳴雷下雨諸狀；（商湯時，天大旱，五年不收，乃禱於桑林，作桑林之舞，亦即此旨。）以及「催生果穀之舞」，（土人以爲諸神善忘而懷羞，男女遂於跳舞之後，羣赴田間野合，謂可提示諸神，從速生產，我國苗夷，聞亦舞後野合；性的混亂，竟成爲有宗教意義的美事了，）其目的同爲增多農產的。

乙。有驅除不祥的舞。如各地多有的「惡魔舞」；（周禮方相氏掌蒙熊皮，黃金四目，執戈揚眉，帥百隸而事儺；又現今北平雍和宮，每年正月打鬼。）又如「病禳舞」，以

逐病人附體底惡鬼的。

丙。有感恩酬謝的舞——如「節序舞」，酬一年收穫的豐盛；如「狩獵舞」，獻狩獵的擒獲；如「戰功舞」，侈陳戰爭的功績。

這些，都完全是宗敎性質的。

但漸漸地，跳舞增添了敎育的意義。有所謂「成人入社之舞，Initiation Dance，雖原是爲初長成年的人祈求福澤，但部落中人，卽於此時，將關於祖先的歷史神話，及部落的禁條風俗等，用跳舞描摹出來，給他觀看，使他成一個善良的保護部落的人。這時候，跳舞雖尙未脫宗敎的儀式，但（誠如劉師培底見解）已是「形容古人之往跡」，「用以敎民」了。

什麼是「形容」？就是扮演角色；（不論為人為獅為風為雷；亦不論露本貌或用面具；亦不論面具是否為改裝，為抽象，為象徵。）什麼是「古人往跡」？就是情節故事。

扮演了角色，用（跳舞的）動作與姿勢（此時語言文字未曾發達，不能有詩歌對話），描摹一節故事，給大衆看：這就是雛形的戲劇！

參考書：

一。The Nature Of The World And Man——H. H. Newman

二。The History And Prospects Of The Social Siences-H. E. Barnes (Ed)

三。The Outline of History——H. G. Wells

四。The Outline of Man's knowledge——Clement Wood

五。The Beginnings of Art——Ernst Grosse

六。The Evolution of Culture——Julius Lippert

七。宋元戲曲史——王國維

八。原戲——舞法起於祀神考——劉師培

九。燕都叢考——陳宗蕃

十。The Theater——Sheldon Cheney

十一。藝術社會學——弗理契——（劉吶鷗譯本）

十二。Fundamental Problems of Marxism——George Plekhanov

——刊民國十九年「南國月刊」——

表現主義的戲劇及其作者

「表現主義」簡單的解釋，是「注重意義，不求形似」：最早係應用在繪畫方面。繪畫的自然主義，行至盡頭而成印象主義：那作者已不在摹倣實際事物底外狀，而在忠實地報告他在某一環境下對於事物所得的印象。有時候在某種光線中，他看一隻牛，竟會是紫色的；或看一座村莊，那廬舍人畜都會是立方體的。從這個再進一步，如果那作者不僅是報告了事物所引起覺官的印象，並且將他自己對於事物的內心意象或觀念，用象徵表達出來；這種象徵雖不必與任何外在的事物相像，但確是描畫了作

者的意義：這就是表現。

在戲劇方面，這種趨勢先祇影響了劇本的上演。Craig, Reinhardt, Piscator 這些人，（雖因劇本的缺乏，大半仍用舊有的。仿傚人生的，如莎士比亞等的作品，）都曾放膽地使用佈景光影顏色服裝聲音動作等舞台工具；（在佈景方面，有時祇是幾條線幾個角，幾層平台，幾架梯步，幾幹圓柱，幾座屏風，幾重懸幕；有時甚至全是歪曲的形狀，詭異的色彩，）不事摹倣，惟欲暗示（依據他們自己所見解的）生活的背景；藉以說明着重象徵劇中人的情感或心理。隨後，那適宜於這種上演方法的劇本也產生了：故事呢，祇是短促支離不連續的片段；對話呢，大部是緊縮吞吐不完全的呼喊；人物呢，均是籠統的典型的代表的，沒有特

別各殊的性格，（常時不用姓名，祇稱爲男子女子醫生警官等等。）取材雖從人生，在開始的時候雖未必不與人生相像；但往往實際的事物，突變爲夢幻的；自覺的行爲，突變爲不自覺的；在一場之內，頃刻之間，現實的可成爲不可思議的怪誕，似乎是複雜混亂極了。這因爲作者，祇求把握住人生的精要，而毫不介意地忽略了細目了；祇望概括人生的各方面各階段，而隨意地轉換了觀點和「感覺的層位」了；爲欲使得人生的意義格外明瞭，却是將人事極度的簡單化了。

一　愷撒（佐治）George Kaiser

在當代表現派劇作者中，愷撒是最重要的一個。他是一個商

人的兒子；一八七八年生在德國的 Magdeburg。學校畢業之後即從事商業；曾被派到南美洲，在 Buenos Aires 經商三年；因爲水土不服而回歐。在意大利西班牙等處寄寓了幾年；大戰時遷回德國。他早在一九〇八年結婚；與他的妻子和兩孩，本可過着比較舒適的生活，但因德幣價格的降落，使得他喪失了所有的一切。在一九二〇年，他因侵佔了別人的財產（佔用了別人的木器地氈等）而下獄：這是他爲了某一種意義，故意這樣做的。他對人說，這種舒適是他一向所未有；像他這樣人不應當沒有這一點享用，這是他最低的需要了。從這件事我們頗可看出他的性格。

他大約是充滿了熱誠與悲憤的。對於人生，他蘊積了許多話，不能不說；而表現的戲劇恰是說話的最好的工具。他本意要

說話，不覺寫成了幾部很好的表現派的戲劇了。

在「歌舞場的大火」裏（The Conflagration in the Opera House），他申說，一個人被奪去了人類的同情，便等於喪失了生命。一位紳士自己在繁華的場所倦遊了，娶了一位少妻同住在巴黎郊外。有一晚正在對他老友誇張鄉居的安樂，遠遠紅光滿天，乃是巴黎出名的歌舞場大火了。他竊自欣慰，以爲他底少妻和他至少可不受驚恐，不料場中侍者忽然奔來報告：紳士夫人已由他救護脫險了。這時候紳士方纔曉得，他以爲是安臥樓上的「西安薇」，實際和她的情人偷偷在一處觀劇。他痛心之下，便把西安薇硬當做是死了。他逕赴火場，搬回一具少女的焦尸，指爲他已死的夫人；而將尸身所御的戒子，移在西安薇底手上。西安薇無奈，竟

是回至火場，眞的投火而死。旁有殘疾人，見她所帶的戒子，誤認她就是國王鍾愛的少女，走告國王而獲上賞。

在「彼與此」（Side By Side）一劇裏，他悲痛的刺諷人類的缺之同情心。一個開押舖的人，偶在一件當入的禮服內，發見了一個女子寫給她戀人的信，說是如果不再愛她，她惟有自殺了。這原與他無干，但他一番好意，必欲防止這番悲慘的事情。不幸那信上住址，被他用藥水潔洗禮服的時候弄糊塗了。他祇得拿了這封信和衣服，胡亂的各處尋訪着。他先到一個慈善機關，後又到一處娛樂場所。但這場所是十分貴族的；不穿禮服的人不容入內。那押舖主人想就穿了那男子的禮服進去。他和一個警士商量；那警士先是譏笑他過於熱心；後來索性將他拘禁，說他想要

侵佔他人的財物；連到他押舖的執照也取消了。他不得已，開了煤氣自殺！而那個失戀的女子呢，現在又和別一個男子訂婚了！那個負心的男子呢，現在遇見了一個電影女明星，合作了一個劇本，將要出名了。

在「地獄，路途，人世」(Hell, Way, Easith) 裏他責備金錢爲一切罪惡的源泉。一個藝術家，見一位所謂名媛也者，不肯破費少些的錢，購買他窮苦友人的作品，救濟他的生命，寧願浪費在無益的珍寶上，裝飾她自己的身體，而且還因爲她的少許金錢居然可制人死命，顯然露出得意。他不平極了，直斥她爲殺人者。但衆人不解其情，反都訕笑他。他所求教的一個律師，明知使用自己的錢財或袖手不救的行爲，法律是不治罪的；不過爲了相當的

律費，他也願意對那名媛進行控訴。可憐那藝術家如果有這筆律費，他早就可以救助的朋友，用不着打官司了，他憤無可洩，便遷怒到窗中的珍飾，用暴力去對付一個珠寶商，因之而下獄了。在牢獄的「地獄」中，（中有一塲，獄中人同呼「我們是罪惡的」，獄外人同應「我們是清白的」；繼又易辭而呼；兩聲混和，「清白」與「罪惡」，不可辨別；）他漸漸覺悟，祇有人類的同情，是迴返「人世」唯一的「路途」，他現在有了偉大的人格了；重入人世，救正了許多錯誤的人。——劇作者的意思：待至人世間貧窮沒有了，所有的財富在人類中是平均的分配了，人類自能爲善，而後乃有天堂。

在從早晨到午夜裏（From Morn to Midnight），他感到那規則的

生活底約束，道德宗教的勸導，都不能遏止人類罪惡底抬頭。一個結過婚的銀行職員，偶然看見一個女子，以爲可用金錢誘惑的，不覺起了壞念，竟是去竊取了銀行裏六萬元鈔票。及至被她堅決的拒絕，銀行中已經發覺了他的行竊，他不便回去，索性預備錯誤到底了。他的本是一個中等人家的家庭；平常過着十分規則的生活。這一天他有改常態：他回到家不喫午飯便出去。這個竟至急死了他的母親，但他亦不能管了。他跑到賽車場恣意揮霍，又到跳舞場和着衆人笑樂，但都不能使得他眞的心裏滿足。最後他遇見一位少女，隨著她到了救世軍的會所；見許多懺悔的人，他也便自己陳述罪惡。他告訴衆人，金錢最能欺騙；金錢不能購買一件眞有價値的東西。即將他身邊使用餘剩的金錢，全都

拋棄地上。那會所的羣衆，口裏心裏雖好像是懺悔着，然而看見金錢，仍都要奮力搶奪的。甚至於那表同情於他的少女，也因爲要獲取那緝捕他的賞格，已去開門放警察入內；把他指點出，好讓警察捕捉。他覺得從早晨到午夜，只在轉圈子，終祇自殺了。

「珊瑚」（The Coral）與「煤氣」（Gas）底前後兩部，乃是有連貫的三部曲。「珊瑚」說，有了財富，不一定就有幸福。「煤氣」說，如果人類不能團結，不能走到理想的路，物質文明是無益而有害的；前部指出了那當然的危險，後部暗示了毀沒人類的可能。

在「珊瑚」裏，一個貧窮工人的兒子，以極端的自利與剝削

而起家；現在是富有千萬了。但是過去生活的憧憬，竟不讓他心裏得到安息；而他子女的傾向社會主義，尤其使得他焦心。他用的一位書記，狀貌和他一般無二；平時祇仗那書記懸在表練上的珊瑚以爲分別。那富有千萬的人，這時反羨那一無所有的書記爲有幸福。於是異想天開，殺了書記，佩了珊瑚，他竟想混充那書記了。果然，衆人都以爲死的是他，以爲他是書記；並且他就是謀殺富翁的兇犯。他的兒子雖然曉得其中的實情，但是有父在，主義不能實現。竟是承認父親是書記，證實那書記謀殺的罪，致父於死了。——書記和他的兒子，當然都是那富翁的影子，富翁的化身。

「煤氣」的開場，時間已過了一代。富翁的兒子已放棄了個

人的財產，而把所有工廠社會主義化了。這些工廠是製造煤氣，供給全國的動力的。煤氣容易爆炸，是一種危險的東西。雖由工程師小心防禦，有一天竟然爆炸，將工廠全毀了。衆人不明白這是此種制度必然有的結果，而並不是個人所能爲力，盲然地主張應懲罰工程師。那富人的兒子，趁此機會，勸告衆人，不再重複這種錯誤；他寧願送給他們田園，叫他們回鄉村去，過那自然的自由的生活。但是工人工頭連那工程師都不肯聽從。工程師爲平洩衆怒，自願辭職；工人們反掉轉頭來擁護他；都喊道，「我們願意跟隨你，從一次爆炸到一次爆炸」。而政府呢，因爲軍械的製造是依靠這種工廠的，也竭力主張恢復。那富人的兒子，曉得這一代的人，是不會覺悟的了；祇有待「新人」的出生。他對於

他姊氏腹中所懷的孕，抱着十二分的熱望。

「煤氣」底後部，又過了一代了。那「新人」已經長大，自已在廠內作工，人家稱他爲「富有千萬的工人」。這時候正是世界大戰；工廠不供給煤氣而製造軍用的毒氣了。一般壯年人都到了前敵，祇留些幼弱者在廠工作。一部分人却是想停止工作，與敵人爲友；那「富有千萬的工人」便是這羣和平主義者的領袖。他說，「我們不要拿罪惡去抵抗罪惡」。但是那工程師此刻發明了一種最新最兇惡的毒氣；他和那一些軍國主義者，是不惜毀滅了人類以求勝利的。那富有千萬的工人，知是事機危急，便奪取了那包藏毒氣的紅球，擲向人叢；毀滅了他們的身體，祝福他們靈魂可以超生。在刼灰餘燼之上，雲端裏獨步着那位新人。

愷撒對於人類是極富同情心的；對於人生的不平，是十分憤慨的。不過他的思想，不夠科學化；所以見解不廣大，也不澈底。社會到底在那方面脫節，怎樣便可糾正，他的戲雖然是很動人，但都不曾一貫地恰當地解答的。

二 Ernst Toller

因爲參加德國南部巴威邦底蘇維埃組織，失敗了下獄，被判監禁二十年的歐倫斯脫托勒，是一個猶太民族的人；生於一八九三年，也算是歐洲大戰後德國革命中一個傑出的作家。他幼年在中學讀書的時候，已是不勝地厭惡那軍權主義。但是後來在丹麥和法國等處，遊學了幾年，（曾在Grenoble大學讀過書），歐戰開

始時，覺爲愛國的熱情所衝動，投入德國軍隊去了。在戰場上一年多的生活，又使得他感覺到戰爭是人生所不應該有的恐怖。殘廢了回家，他繼續着讀書；同時合一般理想主義的青年結合，主張息戰；並欲聯絡各國的青年做一種普遍的和平運動；因此招了德國軍事當局的嫉忌。一九一八年，他煽動慕尼克兵工廠的工人罷工，被禁在陸軍監獄裏；他寫成了他的處女作「轉變」，釋出後，被舉爲巴威邦的國會議員，這是建立在德國南部的第一個蘇維埃。但是他又覺得實行抗閡的時機，尙未成熟，頗不贊成當時的革命騷動。這次革命果然失敗了，他於一九一九年六月重復入獄。

「轉變」Transformation是描寫一個愛國的雕刻師，因爲他的美

麗的思想，被現實所破滅，轉變入革命之途；雖然他所主張的革命，仍舊是理想而不是現實的。一個熱情於祖國的雕刻師，因爲祖國和殖民地開始戰爭了，便投入行伍。一會他是擠在運兵的火車裏，一會他在戰場上受了傷；一會他是臥在傷兵醫院的病床上了。他心裏想着，他這樣受苦，他的祖國多少要得點好處的。院裏許多傷兵，被醫生肢解，裝上木腿和假肢體；他們瘋狂似的怨恨着，說道：「如果救主基督眞是知道我們痛苦的話，他不來立刻救愈我們，就是他的罪惡。」祇有那雕刻師仍然信託他的理想；他熱情地誠懇地塑成一座型象，代表祖國的光榮。但當他看到了一對因戰受害的夫婦，他不得不自問，那祖國的光榮究竟值得這樣慘酷的犧牲麽！他不禁把他手造的型象擊成粉碎了。於是

他做了許多的夢，最後他成爲一個革命者，但是他革命的理論是：「你們祇把木頭雕成的基督釘在十字架上，就因爲你們自己不願意走上像基督那樣替人贖罪的一條路呀！到軍隊裏去，叫他們拋了鎗枝，背上鋤耙！到富人那裏去，對他們說，他們的心是多麼像死灰似的！但是同時要和善的對待他們，因爲他們也是弱者呀，……前途，進向光明之日——革命」。

「機器的毀壞者」The Machine Wreckers是一齣完全描寫工廠管理腐敗，資本家壓迫工人的戲。一個有錢的廠主人，新裝用了蒸氣的機器。因爲機器可以代替多數人的工作，所以同時也奪去了他們所可到手的麵包。僱來管理機器的，又都是女工和童工。偶爾一個童工在工作過勞的時候瞌睡，就被監視的人毒打。女工在

工作的時候，要是講了一句話，或是嘴裏哼了一句什麼歌曲，就要受罰。童工所受的工資又特低，據說這樣可以制裁他們父母的貪心。而最奇怪的是不讓工人們喫東西，說是足以減少出品產量而多耗費煤塊的。

在這戲的前曲裏，托勒引用了英國詩人擺倫一八一二年在國會裏的一節演說，乃是反對當時一個提案，對於罷工的工人，毀壞了機器便處以死刑的。

「人與羣衆」Masses and Man是托勒的比較最成功的戲。無論在意義或技巧上都得到上好的成効。戲裏寫一個女人，雖爲她的丈夫所反對，但是依舊聯合許多工人，組織非戰同盟，反對政府對外的戰爭。她與許多的工人，計劃怎樣遊說要礦工以及火藥廠

與兵工廠裏的工人，加入聯盟，宣佈罷工，作大示威的非戰運動。他們的口號是戰爭非停止不可！這時候加入的人數愈多，聲勢愈盛。羣衆的熾烈的狂熱，却激成了另一種爭戰，就是對內的，倒政府——或是倒資本家的戰爭。這個非但不爲她所不願意而且也非她所預計的；事變發生之後，她就極力勸阻，而結果是爲羣衆所唾罵所仇視。後來暴動仍是爲政府所削平了——羣衆反說她是這次事變的禍首，將一切都推在她一人身上，把她獻給了政府。她就成爲一頭贖罪的羔羊，被政府處死了。這戲是很明白地反對資產主義，但是同時也有些表示作者對於抗閱的失望。作者所指的事實，卽是不論政府或羣衆，在執行他們的意志的時候，都不免訴之於武力。但是這戲裏的女主人却說，羣衆的團結應是

愛；仇恨與殘忍，都不是我們所應有的。在最後她祇要肯殺死一個監獄者，就可以脫逃，她祇說：「我要是殺死一個無辜的人的生命，我就是背叛了羣衆了。」

「好呀！我們可以活着！」Hoppla We Live 這是描寫一個因革命而發瘋在獄中自己吊死的青年。戲開場的時候，這位青年革命家，碰巧發現他舊日的同伴，（從前是一個叛逆，現在是國務卿了）向羣衆訓話。這時候正在舉行選舉什麽委員的大典。可是會場裏的胡鬧，選舉人和被選舉人兒戲的態度，使人哭笑不得。在這混亂的時候，台上的國務卿，忽然被一個過激的學生所暗殺了。大事搜查的結果，大家疑心這位青年就是凶手。他雖極力辯白他的無罪，但是經醫生察視，說他有神經病，竟把他下獄。在獄中

他自己吊死了。臨死的時候說了這樣的幾句話：「我們講着話，可是我沒有聽見你，你也沒有聽見我。我們相愛，可是我不知道你，你也不知道我，啊，這個發瘋的世界！我們走向那裏去呢！我們走向那裏去呢？」這齣戲也表示了托勒對於革命失敗的悲哀。

「血的笑」Bloody Lauahter是一齣慘酷的戲，但是慘酷的裏面，却包含着作者對於不幸者無量的同情。一個因戰事而殘廢的男子，在他的妻子的面前，不克盡丈夫之職，而爲妻子所厭惡。又因他同伴的取笑，而使妻子竟跟了別一個同伴逃跑了。同時，他又因殘廢之軀無力謀生，祇好在一家馬戲班裏，做一個專門咬喫活老鼠的丑角。在他眼睛裏看出來，這個世界再要醜惡再

要慘酷，可也沒有了。但是怎樣可使這醜惡的變爲美麗的，慘酷的變爲同情的呢？作者就說，可以藉愛的力量來改換的，於是這個殘廢的丈夫就饒赦了他的不忠實的妻子了。他的寬宏大度，結果反而使他的妻子因愧悔而自殺。

托勒的戲，和他的生平，眞是有密切的關係。但是他始終也不是科學現實的革命思想者，他的托爾斯太人道主義的意味，確然是太重了。



「戀愛時代」評

「什麼是戀愛，不過是兩個精蟲在那裏作怪而已」；這句話，據一般的傳言，是吳稚暉先生說的。像他老先生關於別種問題所發的議論一樣，這句話乾脆痛快，不是完全沒有理由，但是嚴格地科學地講起來，未免帶些歪曲而不夠準確。戀愛可說仍是一種生理作用，是人體中的腺受了戟刺而發生的反應，是性腺底內分泌的結果。

人體的腺，就生理學者所確切知道的，已經有八種；除了與

人的各部分的發育代謝，有支配節制的作用外，無一不和人的性器官的發育以及性生活，有密切的關係；其中男女的性腺，更是不必說了。到了十四五歲，所謂發身的時候，一方面身體上起了許多變化，（如女子乳部等），一方面性的慾望，也增加了迫切了。這時候，一個人會忽然地把他向來所淡漠的關於性的種種事情，特別有意的或潛意識的注重起來了；平常他或她所不大看見的東西，此刻會特別去看牠了；平常他或她未必要求別人注意的地方，此刻會特別希望人家注視了。這是每個健全的常態的沒有殘缺的人，因為身體的自然發育，所必須經過的一個時代；或者可以說，這是科學所承認的，戀愛時代。這時代，生理上對於性的滿足的要求，實在太厲害了。

可是，希奇得很，性的滿足與戀愛，完全是兩件事。必須是暫時地性慾不能滿足的時候，一個人對於對方，纔會發生一種情感，極有力的情感，願意自己受苦出力自己犧牲自己毀滅而祇求對方快樂對方成功對方幸福對方永存的一種情感，通常叫做戀愛。戀愛誠然是發癡，戀愛誠然是變態行爲。因爲正面對於某一個對象，不能滿足性的要求，於是乎在側面旁面，比較阻力減少的方面，先行下手；但這仍祇是一種準備，一種手續；如果戀愛不變成完全病態而致違反生理自然的傾向並且間接的妨礙社會生命的話，戀愛最後的目的，仍是性交。

人的性的發育和性的生活，不但影響他個人的幸福，就是對於整個社會的生命，也是有甚大的影響。在性的方面有殘缺的

人，決不能在其他方面，有健全優美的人格。爲什麼歷史上所記載的太監，大半是陰險的！爲什麼四五十歲失掉了性生活的太太們，對待自己的兒媳，很多是不講情理，她們（老太太們）幼年時代身受的痛苦是全不記得的！爲什麼失戀的人會悲觀會厭惡人世會自殺！爲什麼一個相貌稍爲醜陋不容易獲得配耦的人，思想行動易流於怪僻！爲什麼在船上做水手的，到了一處，要過分的飲酒享樂！爲什麼不論那一國的軍隊，都免不了奸淫的事實。我們的總回答是：一，人體中的性腺在那裏作怪；二，有時性腺受了戕害，或是受了過分的抑制，甚或受了過分的刺激，性腺自己的發育與工作，固然是畸形的了；而同時也連帶的使得別的一切腺的發育與工作成爲畸形，結果便造成一個變態的人了。

現下最重要的問題，就是怎樣可以使得一個人（尤其是那靑春的在戀愛時代的人），一方面適當地得到性的滿足，庶可不致成爲一個變態而有害社會的人（至少可節省他用於戀愛的精神與力量），另一方面在男女之間，建立起一種科學的社會關係，庶不至於弄成男女個人雖可以滿足性慾維持得身體的健康而把團體合作的生活以及整個社會完全消滅了；回復到最早的野蠻時代或高等野獸的雜交生活，是沒有意味的。這是一個大問題，今天講不了，他日當再引證英國哲學家羅素先生關於將來男女關係的科學的推測，再和諸君討論。現在至少可說，性生活的變相，戀愛，實在影響社會的幸福太大了，無怪成爲小說戲劇等十份之九的題材。性的要求，和食的要求，是一樣有力的。

在國泰開映的「戀愛時代」，當然是描寫男和女的關係的。一個厭煩了虛僞的機械的社交生活的男子，一個聰明能幹自做事業的女子，因爲性的吸引力而毅然結婚了。但是人類不僅是戀愛的動物，更是經濟的動物。除了做些戀愛的事情之外，還有家庭的生活；至少在現下不會完全廢除了家庭的時候。那個男子，要求他的妻子盡她的家庭的義務，譬如生育小孩，治理家務等等；而那個女子，偏要先盡些做人的社會的義務，所以她第一不情願有小孩，第二把治理家務看作奴隸生活，第三非在社會上做她能夠並且一向做的事業，覺得不快樂。兩個人畢竟是離婚了；女的仍舊做她的事業去了；男子也另外娶了一個能盡婦道的妻子了。不過性的吸引力——好聽的說是戀愛——是這樣的強盛，有一

晚，男子在戲院裏散出來的時候，偶而遇見了他的離了婚的妻子，竟不顧他現在的妻子，追蹤到他離了婚的妻子家裏，睡了一夜。戲到此地爲止，總算還把握住現代人生的一部份現實，以下便完全是做戲了，太好得成爲不眞的了。在第二天早上，那男子現在的妻子，來尋那位離婚了的妻子，明白告訴，她自己腹中有了身孕，於是那離了婚的妻子便逼那男子回去，盡他做丈夫的家庭義務，她自己寧願犧牲避往巴黎去。但她到了巴黎她仍忘不了那男子，恰巧那生產了的妻子，也甯願犧牲自己，祇求撫養小孩，却寫信勸他的丈夫去尋他眞所戀愛的女子。於是一男一女在巴黎，又重合了。

對話是一位名作家寫的，表演也頗出色。其中一位演「文稿

捐客」的喜劇者，着實有好處。這片還不妨一看；但在第一場，有好幾位中國女觀客，因爲英文對話太以重要而又不易聽懂，片子祇做得一半就退出的。

——刊廿一年九月十日晨報「每日電影」

「大飯店」評

一　表現的意識

「世界一大飯店也；來者自來而去者自去。」——悲哀，小市民的悲哀，這部轟動世界的名作，所表演的意識，如是而已。

這是不可避免的，小市民的悲哀！本來現代的世界，現代的人生，有多少人是有幸福的呢，有多少人是感覺到滿意的呢！除非那在現代社會中處在有利地位的人那登峯造極佔着最上層極少數的幾個人，那仗着現代的生產關係經濟組織使得旁人衆人胼手

祗足出汗出血而他們得以坐享其成的人，因爲固有的制度可以助成他們對於大衆的剝削侵佔壓迫，纔會覺得現狀是對的是好的，値得歌誦必須維護的而外；其餘的人，那一個不曾感覺到，同爲人類，而貧富不均如此；苦樂不勻如此；什麽保護弱者的公理法律，還不盡爲暴力所刦持；而暴力還不是全受金錢所配支；茫茫世界，芸芸衆生，有幾個不曾閱歷過世間的不平！有幾個不曾親嘗過人生的酸辛！有幾個不曾捶着胸昂着頭大聲的喊過痛叫過屈，有意識地或潛意識地企望着現狀「平反」，「推翻」，和某一種改革的到來。

在飽受壓迫而不甘屈服的人們中，惟有小市民爲最苦，因爲他們是稍有知識而全無決心的。那有知識而又有決心的人，早已

做了科學的革命者了；他看出現制度的不善，他便毅然地準備犧牲一切，爲了大衆也是爲他自己，去有計劃有組織地從事於社會改革了。就是那沒有知識而但有決心的人，也早做了挺而走險的亡命之徒了；他雖不了解他個人幸福與社會制度的關係，他却能用他自己的力量，替他自己報仇雪恥洩憤快意；「時日曷喪，余及汝偕亡」；缺乏領導與組織，他們是不會革命的；但至少是肯拚命的了。這兩種有勇氣的人，是不悲哀的。

至於小市民呢，他們未嘗不感到極端的痛苦，未嘗不曉得現制度的不善，但是因爲「患得患失」的心理太盛，所以最怕上當，最怕喫虧！他們的地位雖不高，但比社會上一部分人，總還高些；他們的所有並不多，但比社會上一部分人，也還多些，深

恐爲了輕舉妄動（？）或者激烈行爲連到他們現下的地位和所有，也喪失了！他們是這樣的不肯犧牲，結果是沒有勇氣；再也不會有決心！他們也想把現在使得他們喫苦的環境與制度改革了。但是用什麼方法來達到改革的目的呢！第一，是夢想妄想那强暴者壓迫者自己覺悟。「你看我們是這樣的不幸，這樣的窮苦，你做强盜的還不快點發善心麼！」但是做到强盜，當然不大會發善心的。於是小市民便繼續的被壓迫着。其次，他們既然明白那當局者自動的改革是不會有的了，於是乎夢想妄想，用平和的手段，與强暴者壓迫者商量請求他讓步，這在無關緊要的小事上，對方也肯稍微讓步的。但是等到與他有切身關係的時候，老虎決不願將他自己的皮，脫下來蓋在一個將要凍斃的人底身上，

這種循序緩進的改良主義，「緩」得着實是可怕了。而小市民仍是繼續的被壓迫着。這時候，這般小市民也怨望了憤慨了，對於現社會甚或是咒咀了，心裏也完全明白不是用斬釘截鐵快刀斷麻的手段社會是無從改造的了，但是始終是患得患失，怕喫虧怕上當，怕「偷鷄不着蝕把米」，怕那革命的好處沒有到手而他本來的地位與所有，甚至連他自己，都白白犧牲了。他們此刻最是夢想妄想的，是別人奮鬬犧牲而讓他們投機，別人把社會弄好了而讓他們受用；次之也至少是得有擔保的革命；就是，在他們不妨相當的犧牲些，但好的效果，必須是擔保到來，不可使他們喫虧。但是世上有這種便宜事麼，就在小市民，他的知識也告訴他是不可能的。所以那在繼續地被壓迫着的小市民，一方面對於痛

苦，是不甘忍受的；改革也知道是需要的；而另一方面，革命，是沒有勇氣的；徼倖，自知不易實現的；於是乎感覺到他們終竟是沒有出路，而不得不悲哀。

悲哀

但是悲哀有什麼用處呢。悲哀眞足以「銷沉壯志」，悲哀必然的消除了反抗的情緒。而且悲哀者到了相當的程度，也會麻醉自己：從那使他發生悲哀的醜惡中，尋出美麗來了；（大飯店中的積賊竟是這樣羅曼蒂克了！）也會欺騙地安慰自己，他原來悲哀自己的幸福，忽然一轉而去悲哀人事之無常了；「夫天地者萬物之逆旅，光陰者百代之過客」，「世界一大飯店也，來者自來

而去者自去」；其中苦亦暫，樂亦暫，醜惡亦暫，美麗亦暫；做人何必太頂眞，何必太看重：何必努力，何必奮鬪，何必改造，何必革命；甚而至於何必不甘，何必咒咀，何必悲哀！這是失敗主義 Defeatism，這是取消一切社會的進展與改革的。

小市民們，你們儘管悲哀着罷！慢慢地「便顚倒提起你來也不妨，煮你在鍋裏也沒氣！」

二　故事編製聰明

這個悲哀，在「大飯店」裏是怎樣表現出來的呢？在小說中不是用分析說明，在話劇中不是用對話議論，在影片中不是用字幕，而是利用故事本身，具體的戲劇的表現出來的！那作者，繼

姬巴姆女士，編製故事的本領，確是不錯；而尤其聰明的，是拿一個大飯店做背景。

厭惡的人

她所最厭惡的是什麼人？是一個資本家！這人眞是無惡不作：（一）他對於在他廠裏做工的人，待遇非常刻薄，而且態度尤是傲慢侮辱的；（二）他對於女子，是利用他的金錢而施他的誘惑手段的；（三）他對於同業，是明白無恥的使用詐術騙取利益的；（四）他甚而至於爲了極少數的金錢，不惜打死一個人的。

同情的人

作者所同情的是些什麽人呢？都是些倒霉的不幸的人們。（一）一個在廠裏管賬的小職員，因爲待遇不善而休養太少工作太多，辛苦了一生，現在醫生斷定他至多祇能再活三兩個月的人。（二）一個職業女子，在生活方面，在戀愛方面，都沒有出路，不得不接受有錢人的「優待」的人。（三）一個女藝員當年歌舞曾使衆人傾倒而現在已經感傷遲暮，她一腔熱情，需要愛戀，而愛戀總是成空，終究不免憔悴以死的人。（四）一個巨竊，雖然慣施妙手空空的技倆，而他却能同情於不幸的人們，老實，公平，誠懇，比較一般正當人物更加正當的人。（五）一個

歐戰中的戰士——原是醫生——被炮火燬去健康，被敵人捉爲俘虜，而他的妻子在家不貞，和別人生了孩子，使得他心灰意冷，覺得人生索然無味，坐以待斃的人。（六）其他，其他……

背景巧妙

這許多不同的人物，本來不容易聚在一起。但是作者忽然想到了以大飯店爲背景，這許多人都來住在這大飯店裏，雖然是偶然的是暫時的，畢竟發生了一番糾紛；糾紛一過，那死者死，去者去，而另有來者來，生者生，大飯店門口轉門，是永遠的旋轉着，人生可作如是觀。而「大飯店」曲折的情節，也見得是十分自然的了。

那廠裏管賬的小職員，本來是一個將死的人了；但在未死之前，還想一嘗人生的樂事；所以懷着他歷年的積蓄，單身到柏林，住在出名的大飯店裏。他是從「佛萊特司獨府」一個小村鎭來的，舉止不免帶些土氣，幸得那久住大飯店曾經在歐戰中受傷的醫生，從旁指點他幫助他，他纔能住着好房間，喫着好東西。他的東家，紗廠的總經理，這時候也住在大飯店裏。他來是爲了和別的廠家，討論合併的問題；他自己的廠，因爲營業失敗，差不多快要不能維持了。他招了一個女打字員到他房裏，抄寫合併的條件和利益說明書。這位職業女子，在大飯店的穿堂裏，偶

而遇見一位溫雅有禮貌的男爵，閑談幾句，不覺就有了欽慕之心。但是那男爵未必是眞男爵，他是一個巨竊；他到大飯店來，目的是要竊取那正在柏林奏藝而寄居在大飯店裏一位歌舞女所藏的珠子。這個歌舞女，從前雖也盛極一時，但光榮已經過去，沒有什麼拜倒的人了；一腔熱情，正沒有個接受的；憔悴的她，感覺到十二分的「戀愛荒」Love hungry，大有厭倦之意了。

在大飯店裏，小職員遇見了大廠主；職員的恭敬，徒然易得老闆的傲慢；尤其一次，老闆看見那小職員和那女打字在一起飲酒作樂，似乎怪他是嘗了老闆的禁臠，立刻擺出老闆的面孔，將他當衆羞辱得不堪；最後是那男爵看不過，挺身而出，把大廠主制服的。男爵有一個同黨，僑裝做他的汽車夫，催逼得他很緊，

叫他從速下手。男爵便於那一晚，爬到那女藝員的房裏去；珠子是偷到手了，但是未及脫身，那歌舞女已經從戲院回來。那男爵躲藏在黑暗之處，只見那孤獨疲倦失望年華已逝的美人，竟在取出毒藥，想要自殺了。男爵不得不跳出來搶救，於是乎見面而相愛而自承而諒解而更愛而親熱。自經這番美麗的閱歷，兩個人都大大的改變了。歌舞女戀愛男爵，她的藝術也變熱烈而重得觀衆的歡迎了。男爵也眞的戀愛了歌舞女，他想歸還了他同黨的墊款，以後洗手不幹了。同時呢，那女打字員，因爲男爵漸漸和她冷淡，而自己又爲生活所逼，不得已接受那大廠主的「優待」，表面上做他的隨身書記，已經搬進大飯店住在大廠主的隔室，不久並且要陪伴他到英國去了。

正在那大廠主得意滿志的時候——他一方面用了詐術，詐稱他已和英國廠家訂約，而騙得同業和他合併；一方面允贈一千馬克及若干衣料給女打字員而得買她的同意做他的伴侶——那男爵十分着急；他必須設法籌出六千馬克，付還他的同黨，方始可以脫清干係。所以那一晚，他候得大廠主到女打字員的室裏調情去了，他便掩入大廠主的房裏，盜取他盛錢的皮夾。不幸偏又被在隔室的大廠主看見，趕回將他捉住。在兩人爭執毆擊之中，大廠主將男爵打死。那女打字員奔告小職員，小職員奔來看視；那大廠主許了多少願，求他不要聲張。他始終不允，而用電話報告了警察。

此後，大廠主是捉將官裏去了；男爵是悄悄的從後樓梯抬去

了；歌舞女猶沉醉在戀愛之中，以爲男爵必然趕到火車上伴她同行，往鄉間休養去了；小職員因爲近來的生活過得舒適，而且又贏得一筆大錢，興致更加好，身體也健康起來了；那飄零無歸的女打字員，和那位小職員，由同情而相愛，兩個人結合了，赴英國法國旅行遊玩去了。祇留下那歐戰中受傷的醫生，猶住在大飯店，口裏喃喃地說他從前翻來覆去，不知說過多少遍的一句話，「大飯店，來者自來而去者自去！」

襯托

作者還恐怕那「人事無常，悲歡不過片刻。」「前者雖去後者繼至」的意義，不爲讀者觀衆明白，所以再

利用一個專司迎送客人的閽者，作起作結；故事開始時，他的妻子在醫院中將行生產；故事收場時，他的難產的妻子，已經生產了一個孩子了。來！去！死！生！世界，如此而已！

三　從小說到影片

「大飯店」影片，是根據舞台劇，而舞台劇是從小說改編的。最初，是由小說的原作者自己改編爲話劇；但是德國的名舞台監督 Reinhardt，覺得還不大適用，又修改了一次，在柏林的有轉台的「德國劇場」上演，全劇共分十八場。英文的譯本，就是根據這個本子，由素來翻譯德劇的 W.A.Drake 執筆，於一九三〇年的冬間在紐約上演。後來又攝爲有聲影片。幾次改編和譒譯的工

作，都是由名家鄭重將事，不是草率隨便的。

作一比較

小說的英譯本我讀過了，舞台劇本我也讀過了，影片（完全的，未經删去大廠主與女打字員在臥室調情一場的）我也在一月二十六上午國泰試映時看過了。我覺得改編的工作，做得很好。這樣複雜的事實，紛煩的頭緒，被剪裁採取得頗爲干淨清楚。不過許多重要的東西，都在對話裏——已往的事實，各人的心事等等——如果看戲者聽英文有困難，這部戲是完全沒有趣味的了。

我已經在上節把「大飯店」的事實，特別詳盡地敍述，我現在再把「大飯店」的小說，舞台劇本及電影作一比較。

小說，話劇，電影，是三種性質不同的東西；各有各的用處，各有各的優點。極簡單的說：

㈠小說的特長，——是詳細的景物描寫，和深刻的心理分析；

㈡舞台劇的特長——是故事的集中，情緒的緊張，人物的生動；

㈢電影的特長——是生動與集中之外，更有場面的變換 Montage，而在用字幕的時候，又可稍用描寫與分析。

即使是用同一個故事，那小說可以做到那話劇或電影所不能做的事；話劇電影也可以做到那小說所做不到的事。甚而至於話劇也有電影及不到的好處，即是表演時的 Direct Personal Contact。

而電影在 Montage 方面也是勝過舞台劇的。總之，每一種的着重點不同，作者所用的氣力也不同，決不是可以依樣葫蘆，將一部小說一點一畫照式不改搬上舞台或銀幕的。

一段小說中的描寫

在那女打字員同情於那小職員而相歡聚的時候，小說中有這樣一段描寫：

「這時，在隔壁七十號裏，淸晨四五點鐘之間，窗簾已變灰白了，「佛萊莫青」（女打字）第一次把「克蕾結林」（小職員）摟在她的懷裏。這是柔情的最初甜蜜的一刻，當她不是出賣而是自願給予的時候。她立刻又覺悟——也是第一

次覺悟——她所必須給予人的，不僅祇是愉快，一種沒有意義的滿足，而是什麼偉大的東西——一種感奮，一種幸福，一個圓滿的完成。她躺在那裏抱着他，像一個年紀極輕的母親抱一個小孩子似的，讓他儘量地飽飲。她的手撫摹着他的後頸上因爲久病衰弱而腿肉陷入的凹膛。現在樣樣都好了，克甯結林這樣的想着，痛亦沒有了。我强壯了。也覺得疲倦，可是我要睡着了。自從來到這里，我一刻也不曾好好的睡過。可惜時間太短了。我不願意就走。我要久留在這裏。我不願意生命在現在就此停止了，一切剛在開始呢！」

這一段描寫與分析，這樣的細膩，又能這樣的含蓄，這是劇本或電影裏所不能有的。

一段劇本裏的對話

在那小職員見那女打字員飄零無依而自動的要將金錢幫助她的時候，劇本裏有這樣一段對話：

佛萊莫靑——璧萊生（大廠主）本來答應給我一千馬克——我必須要用錢。我長得太好看了一點，不宜在寫字間裏做事。常常要鬧亂子的。金錢是這樣重要的東西，那一個說牠不重要，就是在那裏說謊騙人的。

克寧結林——我從來不曉得金錢的重要直等到我自己開始使用的時候。你曉得麼（默然片刻）？我簡直不能相信，璧萊生那裏會有這樣美好的東西（指女）到我這裏來。

佛萊莫青——我是本來怕他的。

克寧結林——你現在什麼也不必怕了。我來照應你，你願意跟我去麼？

佛萊莫青——跟你去？

克寧結林——我們可以在一塊尋些快樂。我的錢是夠的，我有一萬四千兩百個馬克在口袋裏，八千四百個是我賭贏的，這點點可以用好久呢。我還可以贏。我們旅行去。我們到巴黎去。

佛萊莫青——我們到巴黎去麼。我一直是想到巴黎去的。

克寧結林——是的，到巴黎，或者隨便到什麼你所歡喜的地方去。這裏，我先把我贏的錢，分一點給你，三千四百個。慢慢的，我的錢全都給你。

佛萊莫青——慢慢的？

克寧結林——等到我——等到一切完畢的時候。我不會長久的。你願意陪伴着我，等到，等到……

佛萊莫青——瞎說，我曉得一位醫生，無論什麼醫治不好的病症，都能醫治好。我們去找他去。

這一段對話，原來小說中沒有，是後添出來的。寫在紙上，誠然是平淡無奇，但是演在台上或銀幕上（現在影片裏有這一段），你看他效果如何，是不是十分動人的。再說一遍，就事實而言，小說裏所有的，電影裏不妨沒有；而小說裏沒有的，電影裏不妨添有。將小說改編劇本，有一個祕訣：就是將小說中原來人物的個性，牢牢的把握住；至於事實可以視需要而改動增删；